

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
Departamento de Filología Española IV  
(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)



## TESIS DOCTORAL

**Cambio de paradigma en la literatura argentina contemporáneo: el  
caso de Roberto Arlt**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Ana Stanic**

Directores

Esperanza López Parada  
Tomislav Brlek

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV

(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)



TESIS DOCTORAL

**CAMBIO DE PARADIGMA EN LA LITERATURA ARGENTINA  
CONTEMPORÁNEA: EL CASO DE ROBERTO ARLT**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Ana Stanić**

DIRECTORES

**Esperanza López Parada**

**Tomislav Brlek**

Madrid, 2015



## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas sin las que esta tesis no hubiera sido posible. Ante todo, me gustaría expresar mi más profunda gratitud a los directores, la profesora Esperanza López Parada (de la Universidad Complutense de Madrid) y el profesor Tomislav Brlek (de la Universidad de Zagreb). Gracias a su dedicación y apoyo continuo, este paseo por los bosques literarios ha sido inmensamente enriquecedor y deleitoso. Asimismo quiero hacer extensivos los agradecimientos al profesorado de ambas universidades, de Zagreb y de Madrid, por brindarme generosamente sus amplios conocimientos. No puedo olvidar tampoco a mis compañeros de la Universidad de Zadar que me posibilitaron las estancias en el extranjero, tan necesarias para la realización de la investigación. Mi más sincero agradecimiento va sobre todo a Maja Zovko que en el momento crucial me ofreció su incondicional ayuda con las obligaciones académicas.

Quisiera también hacerles sentir aquí mi gratitud a los compañeros y amigos devotos de la Universidad Complutense de Madrid cuya ayuda ilimitada me ha hecho posible la adquisición de la bibliografía necesaria. En primer lugar a Celia de Aldama Ordóñez y Jesús Cano Reyes con los que mantuve conversaciones sobre los asuntos más espinosos de literatura desde los primeros días de nuestra amistad y que en varias ocasiones me ayudaron a solucionar los problemas técnicos que suponen las tesis a distancia. Expreso mi gratitud, asimismo, a María del Carmen Nicolás Alba por la cuidadosa lectura que me ayudó a mejorar el texto final de esta disertación. No debo olvidar tampoco a Virginia Castro cuya generosidad y competencia enriquecieron, tanto a nivel personal como profesional, mi estancia investigadora en la ciudad de Buenos Aires. Por último, quiero agradecer el apoyo permanente que he recibido de mi familia, así como la paciencia interminable de mi pareja.

## **ABSTRACT**

This dissertation analyses the process of the reception of Roberto Arlt's work from the perspective of the main stereotypes related to his literary figure: the so-called "knowledge of the poor" and "bad writing". The process is roughly divided into two phases: the initial rejection and the later vindication of his literary status, during which Arlt and his literature acquire different meanings and significations. The changes and innovations in literary, linguistic and cultural studies, as parts of the complex semiosphere, shape the perception of Roberto Arlt and, consecutively, determine his position within the Argentinian literary canon.

On the basis of Hans Robert Jauss' Reception Theory, which set down the foundations of the future studies of the literary canon, we have studied the Argentinian literary canon formation process, understanding the phenomenon from the semiotic point of view developed by Yuri M. Lotman and José María Pozuelo Yvancos. In the analysis we have supported the notions of the Polysystem Theory (Itamar Even-Zohar), Selective Tradition (Raymond Williams) and Author Figure (María Teresa Gramuglio, Julio Premat). In addition, two more aspects, not usually related to Arlt's work, have also been analyzed: on the one hand, the concept of Authorship and, on the other, the Maelstrom, that powerful vortex that "melts all that is solid into the air", read as an epistemic metaphor of his literature, which in turn is understood as an epitome of Modernity.

**Key words:** Roberto Arlt, canon, reception, "knowledge of the poor", "bad writing", authorship, maelstrom.

## ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>II. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>5</b>
II.1. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN, SEMIÓTICA LITERARIA Y TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS .....	5
II.2. FIGURA DE AUTOR.....	9
II.3. NOMBRE COMO FETICHE .....	14
II.4. CANON Y TRADICIÓN LITERARIA .....	16
<b>III. CANON ARGENTINO.....</b>	<b>22</b>
<b>IV. HISTORIA DE LA RECEPCIÓN ARLTIANA.....</b>	<b>29</b>
IV.1. CHOQUE CON EL HORIZONTE DE EXPECTATIVA. TRANSFORMACIÓN DEL HORIZONTE.....	30
IV.2. CONSTRUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS .....	35
IV.3. CAMBIO DE PERSPECTIVA. ARLT PROGRAMÁTICO.....	42
IV.4. ARLT HOY EN DÍA. RECEPCIÓN CREATIVA. ....	50
IV.5. ¿AUSENCIA DE NEUTRALIZACIÓN?.....	55
IV.6. UNA HISTORIA COMO LA HISTORIA.....	57
<b>V. SABERES DEL POBRE .....</b>	<b>60</b>
V.1. RIQUEZA DE LOS SABERES DEL POBRE.....	60
V.1.1. LO MARAVILLOSO MODERNO. CONSTRUCCIÓN DEL ESTEREOTIPO. ....	62
V.1.2. ARLT INVENTOR: TÉCNICO, LINGÜÍSTICO Y LITERARIO.....	64
V.2. PENSAMIENTO SALVAJE Y <i>BRICOLAGE</i> .....	68
V.3. APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS ARGENTINOS.....	78
V.4. DICOTOMÍA BORGES-ARLT .....	82
V.5. DECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN: ARLT BORGEANO Y BORGES ARLTIANO.....	89

V.5.1. LA MODERNIDAD .....	90
V.5.2. LA ARGENTINIDAD .....	94
V.5.3. LOS MÁRGENES.....	96
V.5.4. LOS “SABERES DEL POBRE” EN BORGES.....	97
V.5.5. LOS “SABERES CULTOS” EN ARLT .....	98
V.5.5.1. EXHIBICIÓN Y APROPIACIÓN DE CULTURA .....	101
V.5.6. METATEXTUALIDAD DEL <i>BRICOLEUR</i> .....	108
V.6. FASES DE LA RECEPCIÓN DE LOS “SABERES DEL POBRE” .....	112
<b>VI. MALA ESCRITURA .....</b>	<b>115</b>
VI.1. PRIMERAS REACCIONES .....	115
VI.1.1. ARLT “ANALFABETA” .....	120
VI.1.2. COMILLAS “ASÍ NOMÁS” .....	124
VI.2. ARLT TRADUCTOR .....	127
VI.3. ARLT LINGÜISTA .....	132
VI.4. CAMBIO DE POSTURA .....	142
VI.4.1. LA ESCRITURA DEL POBRE O LA HETEROGENEIDAD .....	146
VI.4.2. LO MALO COMO MEJOR.....	149
VI.5. FUNCIÓN Y SIMBOLOGÍA DE LA “MALA ESCRITURA” .....	151
VI.6. AGUAFUERTES COMO ESPACIO PRIVILEGIADO .....	156
VI.7. RECEPCIÓN CONTEMPORÁNEA DE LO “MALO” .....	160
<b>VII. ROBERTO ARLT COMO MODELO DEL CAMBIO DE PARADIGMA DE LA AUTORÍA.....</b>	<b>163</b>
VII.1. AUTORÍA, ORIGINALIDAD, PROPIEDAD .....	163
VII.2. TEORÍA Y PRAXIS LITERARIAS DE PIGLIA .....	165
VII.2.1. RESTOS Y RESIDUOS .....	167
VII.3. TEORÍA Y PRAXIS LITERARIAS DE ARLT .....	169
VII.3.1. “ESFUERZOS ESTÉRILES” E IMPOSIBILIDAD DEL ORIGINAL.....	170

VII.3.2. “VERDADES EQUIVOCADAS” .....	170
VII.3.3. “FALSIFICACIONES DE FALSIFICACIONES” .....	171
VII.3.4. “TAREA DE TIJERA” .....	171
VII.3.5. “PUDOR DE LA FIRMA” O “ESTÉTICA DEL EXIGENTE” .....	173
VII.3.6. PROSTÍBULO COMO ESPACIO DE LA LITERATURA.....	174
VII.3.7. UN SOLO TEXTO Y UN SOLO AUTOR .....	174
VII.3.8. ESCRITOR COMO OPERARIO .....	175
VII.4. VERDAD Y FIRMA .....	175
VII.5. PALIMPSESTOS DE PIGLIA .....	179
VII.6. RESTOS Y DESHECHOS .....	182
VII.7. CONTRA LA PROPIEDAD .....	183
VII.8. FICCIÓN COMO METAFICCIÓN .....	187
VII.9. TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA .....	191
<b>VIII. UN DESCENSO AL MAELSTRÖM DE LA MODERNIDAD</b>	
<b>ARGENTINA .....</b>	<b>194</b>
VIII.1. MODERNIDAD Y MODERNISMO.....	194
VIII.2. MAELSTRÖM DE LA MODERNIDAD .....	197
VIII.3. LA METRÓPOLI DE ARLT .....	201
VIII.4. “VIAJE TERRIBLE” DEL HOMBRE MODERNO .....	206
VIII.5. LA SOCIEDAD SECRETA Y ERDOSAIN .....	209
VIII.5.1. SOCIEDAD PERFORMATIVA.....	211
VIII.5.2. ALIANZA ANTINATURAL.....	212
VIII.5.3. FAUSTO MODERNO .....	214
VIII.6. DESPILFARRO COMO MODELO DEL GASTO .....	216
VIII.7. <i>LOS SIETE LOCOS</i> Y <i>LOS LANZALLAMAS</i> COMO TEXTOS DE	
PERSECUCIÓN.....	218
VIII.7.1. PRIMER NIVEL DE PERSECUCIÓN.....	219



VIII.7.2. SEGUNDO NIVEL DE PERSECUCIÓN .....	222
<b>IX. CONCLUSIÓN .....</b>	<b>226</b>
<b>X. CONCLUSION (ENGLISH VERSION) .....</b>	<b>230</b>
<b>XI. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>234</b>
XI.1. ARLT, Roberto – EDICIONES Y REEDICIONES .....	234
XI.2. ARLT, Roberto – BIBLIOGRAFÍA CITADA .....	243
XI.3. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA Y CRÍTICA.....	247



*Ya se sabe: nadie es escritor, todos se vuelven, de una manera u otra, escritores.*

Julio Premat, *Héroes sin atributos*

*¡Eh! bestias dormidas: ¡eh!, juro que... pero no... yo quiero violar la ley del sentido común, tranquilos animalitos... No. Lo que quiero es pregonar la audacia, la nueva vida.*

Roberto Arlt, *Los siete locos*

*Yo también hubiera querido ser odioso a alguien. Escribir páginas malditas, que los otros leen recatándose de sus prójimos, porque creen ver en ellas una alusión a su fisonomía espiritual, y luego rabiosos, indignados o asqueados, las arrojan al canasto, fingiendo ante el autor que jamás las han leído.*

Roberto Arlt, "Escritor fracasado"

## I. INTRODUCCIÓN

En el año 2005 se publica un libro cuyo título resulta sugestivo y sumamente ilustrativo de la idea que proponemos y que desarrollaremos en el trabajo. En aquel año la Editorial Municipal de Rosario publica el libro titulado *Los clásicos argentinos: Sarmiento, Hernández, Borges, Arlt*, explicando a manera de subtítulo que se trata de “los cuatro máximos escritores nacionales según once ensayistas contemporáneos”<sup>1</sup>. El reconocimiento de Sarmiento, Hernández y Borges como máximos escritores nacionales no sorprende. Indudablemente se trata de tres pilares de la literatura argentina cuyo lugar dentro del canon (tanto nacional como mundial) no parece discutible. En términos de la semiótica simbólica de Foucault (2002: 8-11), esos tres autores ya no tienen el valor de *documentos* (ya no son descifrables o interpretables de maneras innovadoras), sino de *monumentos* (son descifrados e interpretados, dotados de un significado y un valor fijo, inalterable y ampliamente aceptado, que les garantiza una posición segura dentro del canon).

Por otro lado, sí que resulta asombrosa la inclusión de Roberto Arlt al parnaso nacional argentino, especialmente si notamos que tal elección se ha llevado a cabo en detrimento de, por ejemplo, Macedonio Fernández, Julio Cortázar o Ricardo Piglia. Hasta cierto punto se podría decir que la posición de Macedonio Fernández todavía resulta debatible porque para algunos escritores y críticos –como, por ejemplo, para Julio Cortázar– él indudablemente entraría en el canon nacional y para otros no. Por otra parte, para canonizar a Ricardo Piglia de esta manera, a pesar de su enorme aportación a la literatura y la crítica, todavía parece ser temprano, ya que para una clasificación de este tipo se necesita una cierta distancia histórica que nos permite mayor objetivación (por lo menos en teoría). No obstante, el hecho de que Roberto Arlt, cuya posición en el canon nacional podría parecer por lo menos igual de cuestionable que la de Fernández, haya “ganado” a Julio Cortázar, cuya *Rayuela*, según datos estadísticos, aún a los cincuenta años de su publicación sigue siendo el libro más vendido en la Argentina, resulta por lo menos asombroso.

---

<sup>1</sup> A continuación se enumeran los investigadores que han hecho la selección, muchos de los cuales encontraremos a lo largo del presente trabajo como grandes conocedores de la materia arltiana: Sergio Raimondi, Horacio González, Tulio Halperin Donghi, Laura Milano, Julio Schwartzman, Nora Avaro, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Analía Capdevila, Sylvia Saitta y Alan Pauls. Son todos eruditos argentinos, lo que hasta cierto punto agrega una legitimidad adicional a la elección de los cuatro clásicos nacionales.

¿Cuáles serían las razones de tal selección? ¿En qué principios teóricos y críticos se basa? ¿Cómo es posible que un autor inicialmente percibido como marginado e inculto, como inmigrante que no maneja bien el español, como un escritor cuyas obras generalmente se reseñaban como de bajísima calidad literaria a la hora de su publicación, se convierta en uno de los máximos representantes de la propia literatura nacional argentina, en uno de los motivos del orgullo y gloria nacionales? ¿Y que, como tal, se inscriba en la línea Sarmiento-Hernández-Borges, saltando, por ejemplo, a Leopoldo Lugones o a Ricardo Güiraldes que en su tiempo (y en el tiempo de Arlt) sí fueron elogiados precisamente como máximos representantes institucionalizados de la literatura nacional? En el presente trabajo intentaremos responder a estas preguntas, examinando el proceso de la formación del canon nacional argentino y estudiando el lugar que Roberto Arlt ocupa dentro del mismo.

Como decía Foucault, quebrando las grandes unidades conceptuales en el intento de plantear una nueva visión de la llamada historia de las ideas (ciencias, filosofía, historia, literatura), “el problema ya no es de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite; no es ya el del fundamento que se perpetúa, sino el de las transformaciones”, de las discontinuidades, umbrales, rupturas, cortes, mutaciones (2002: 7-8). Son precisamente estas transformaciones, estos cambios en el proceso de la recepción arltiana y los consecutivos reajustes del canon argentino lo que nos proponemos examinar. Identificaremos las maneras estereotipadas de leer y percibir su literatura entendiéndolas como “signos” representativos de su obra e iremos observando cómo esos signos cambian de significado a lo largo del proceso de la recepción, intentando ofrecer así un análisis semiótico de la misma.

Para tal propósito, nos basaremos, en primer lugar, en los postulados teóricos de la estética de la recepción y la semiótica literaria (señalando asimismo sus entrecruces), sobre todo en su entendimiento del canon, la tradición literaria y el (poli)sistema cultural. En segundo lugar, aplicaremos esas aportaciones teóricas al caso particular de la recepción de la obra de Roberto Arlt. Trazando el proceso histórico de su recepción, prestaremos especial atención a las imágenes construidas alrededor de su figura y obra; las imágenes que irán cobrando valoraciones o cotizaciones diferentes dentro del marco de la teoría y crítica literarias, y que, por consiguiente, determinarán la posición de Arlt en el campo y el canon literarios.

En la crítica e historia literarias se ha formado una conformidad de opiniones con respecto a la producción arltiana. El proceso de la recepción de su obra se suele dividir en dos etapas: una primera etapa de rechazo y refutación, y una época posterior de reconocimiento y reivindicación que ocurrieron después de la relectura y la resignificación llevadas a cabo por

primera vez por el grupo Contorno<sup>2</sup>. Dicho giro en la recepción lo estudiaremos a través del prisma de las siguientes características representativas de la obra arltiana:

1. los saberes del pobre que conforman su bibliografía creadora
2. su mala escritura (con los subtemas de la inmigración y la marginalidad como desencadenantes de esa condición de impericia literaria)
3. la autoría, la originalidad y el plagio
4. el *maelström* como metáfora epistémica de su obra.

A través de estos conceptos intentaremos trazar el cambio de paradigma en la literatura argentina contemporánea. Asimismo, iremos viendo qué corrientes teóricas y qué condiciones socio-culturales, tanto internacionales como argentinas, influyen primero en la formación de estas imágenes y luego en el cambio de la percepción de las mismas.

Roberto Arlt, cuyas novelas inauguran una nueva narrativa (formalmente experimental, pero a la vez políticamente incisiva, como la suele describir la crítica), representa una ruptura con la tradición a partir de la cual es perceptible un gran cambio en el canon literario argentino. Se ha insistido hasta la saciedad en la importancia del año 1926 en el que coinciden la publicación de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, una de las novelas clave con las que la narrativa tradicional alcanza su mayor grado de desarrollo, y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, la novela que inaugura la literatura vanguardista, urbana y con proyección universal. Además, Arlt fue secretario de Güiraldes que, a su vez, le corrigió los textos a su empleado, lo que son curiosidades extraliterarias que añaden un peso adicional sobre la concurrencia.

Asimismo, la propia figura arltiana representa un cambio, una discontinuidad, puesto que primero será excluida del canon de la literatura argentina para terminar convirtiéndose en un clásico incuestionable de la misma. Interpretada de esta manera, la literatura de Roberto Arlt es un claro ejemplo de “umbral”, de punto de arranque desde el cual la historia de las ideas (en este caso la literatura argentina) empieza a tomar una dirección diferente. Intentando responder a la pregunta de cómo una “figura de autor” (Premat 2009), que primero representa lo no-nacional, lo no-argentino o incluso lo anti-argentino, termina siendo la encarnación de la argentinidad, investigaremos qué características de lo que hoy se considera literatura argentina estuvieron originariamente presentes en la obra arltiana; cuáles serían las

---

<sup>2</sup> Veremos, sin embargo, que esa división es demasiado simplificada y que el proceso de la recepción de Arlt es mucho más complejo que la percepción generalizada.

características *positivas* (o por lo menos *neutras*) de la literatura argentina que fueron primero reconocidas como características *negativas* de la obra arltiana.

Analizando la escritura de otro marginado, Francisco A. Sicardi, Graciela Nélida Salto concluye que

[...] los personajes marginales, el suburbio, el conventillo, las transformaciones urbanas y, sobre todo, el registro de los nuevos usos de la lengua fueron los materiales que nutrieron la configuración de la novela nacional. Desde las ficciones de Gálvez a las de Roberto Arlt, puede decirse que la mayor parte de los materiales del realismo ya habían sido explorados en el *Libro extraño* de Sicardi y que, por esta misma razón, habría sido considerado un libro extraño (2002: 55).

De la misma manera que los libros de Arlt, añadimos, reconociendo fácilmente las características enumeradas también en su producción literaria. Visto que nos encontramos en la posición de hacer una tabla de “antes y después” que demuestre los rasgos paradigmáticos de la obra arltiana, primero rechazados y luego reivindicados (ej. antes: “la corrupción de la lengua”, después: “los nuevos usos de la lengua”, como leemos en la cita anterior), investigaremos los procesos de cambios de dos paradigmas que concurren y que se entrelazan, evidentemente, influyendo el uno en el otro:

- a) el cambio de paradigma del análisis de la obra arltiana (a partir de las lecturas del grupo Contorno),
- b) el cambio de paradigma de la literatura argentina (a partir de la escritura de Roberto Arlt).

## II. MARCO TEÓRICO

### II.1. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN, SEMIÓTICA LITERARIA Y TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

Antes de poner manos a la obra, resulta necesario determinar la metodología y el marco teórico dentro del cual trabajaremos, presentando la perspectiva y los conceptos clave que aplicaremos en el estudio. La estética de la recepción (*Rezeptionsästhetik*) se inició con la famosa clase inaugural de su fundador, Hans Robert Jauss, impartida el 13 de abril de 1967 en la apenas fundada Universidad de Constanza. Los trabajos fundacionales que proyectaron el programa de lo que iba a resultar un cambio de paradigma en la ciencia e historia literarias son los siguientes: “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” del propio Jauss, que corresponde al mencionado discurso; el menos ampliamente difundido texto de Harald Weinrich “Para una historia literaria del lector”, publicado también en 1967; y “La estructura apelativa de los textos”, que constituye otro discurso de la Universidad de Constanza, pronunciado el año siguiente por Wolfgang Iser. Hasta hoy en día, la bibliografía de y sobre la corriente ha llegado a ser verdaderamente copiosa, prácticamente inabarcable, por lo que en nuestro análisis nos hemos concentrado en los trabajos más relevantes para la propuesta.

Sin embargo, como observaron Beatriz Sarlo (1981) y José Antonio Mayoral (1987), la estética de la recepción en sus primeros años (hasta las primeras dos décadas) no tuvo tanta resonancia en el mundo hispano como en el resto de Europa y América. Fue precisamente Beatriz Sarlo, traductora de uno de los textos fundamentales de Jauss, “Estética de la recepción y comunicación literaria”, ponencia presentada en el noveno congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada celebrado en Innsbruck en 1979 y publicada en 1980, la que se encargó de la mayor difusión de los textos e ideas de la corriente. Es una coincidencia curiosa y significativa que justamente Beatriz Sarlo, una de las mayores reivindicadoras de la literatura de Arlt, sea a la vez una de las mayores difusoras del método que aplicaremos en el estudio de su recepción. Coincidencia curiosa, pero nada extraña puesto que la crítica argentina se dedica también a las cuestiones de la sociología de la literatura (condiciones sociales de producción y lectura, gustos, convenciones, mercado literario, etc.) cuya metodología hasta cierto punto coincide con la de la estética de la recepción<sup>1</sup>. Es más,

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, su libro redactado en cooperación con Carlos Altamirano (1980).



Sarlo introduce y elabora varios fenómenos de entrecruce de la literatura, sociedad y cultura basándose precisamente en la literatura arltiana. En nuestros días, no obstante, se reconoce una mayor repercusión de la teoría jaussiana, hecho que es posible comprobar con el número cada vez creciente de investigaciones que trazan el proceso de la recepción de un autor, obra o corriente artística, sea literaria o de otro tipo, entre las cuales también incluimos la nuestra.

Uno de los mayores méritos de la estética de la recepción es la reconciliación de los métodos formalistas y estructuralistas con la hermenéutica literaria, heredada de la hermenéutica filosófica de Hans Georg Gadamer, una reconciliación entre la ciencia literaria tradicional burguesa y los esfuerzos marxistas, entre la estética y la historia. El abismo que se había abierto entre esos dos lados fue especialmente difícil de salvar en una época en la que los trayectos teóricos apuntaban a la autonomía de la literatura reforzando su ahistoricidad: en Francia la *Nouvelle critique* y en Inglaterra y Estados Unidos el *New Criticism*. Dicha reconciliación se consigue a través del énfasis puesto esta vez en el lector, el *receptor* del texto, al que se le reconoce el papel central dentro del proceso de comunicación literaria y su dependencia histórica y social. No obstante, la estética de la recepción no debe confundirse con la sociología histórica del público interesada en los gustos, intereses e ideologías del mismo. La estética de la recepción sostiene más bien una concepción dialéctica que implica siempre los siguientes factores: el autor, la obra y el público. Su punto de vista se ve reflejado en la siguiente pregunta de partida: “¿Cómo aprender algo sobre el arte a través de *la experiencia artística misma*, a través de *la consideración histórica* de la práctica estética que, con las actividades de producción, recepción y comunicación, está en la base de todas las manifestaciones del arte?” (Jauss 1981: 34, énfasis agregado). Jauss entiende la experiencia estética: a) históricamente, como un proceso de la emancipación de la herencia autoritaria del platonismo, y b) sistemáticamente, a través de las tres experiencias fundamentales de la praxis productiva (*poiesis*), receptiva (*aisthesis*) y comunicativa (*katharsis*)<sup>2</sup> (1985, 1987).

En el acto de lectura y recepción, el sentido de una obra se constituye siempre de nuevo en el entrecruce de dos factores: el *horizonte de expectativa* y el *horizonte de experiencia*. El primer código, el horizonte de expectativa, está implícito en la obra y se refiere a las

---

<sup>2</sup> En este punto advertimos la mayor diferencia que la estética de la recepción establece con la posición estrictamente formalista o estructuralista de, por ejemplo, Roland Barthes de los años 1960 que subrayaba la independencia y la prevalencia exclusiva del texto. Aunque él también anunciaba el nacimiento del lector, le otorgaba exclusivamente el papel de receptor que registra lo que encuentra en el texto, a diferencia de la estética de la recepción para la que todo lector es un individuo histórica y socialmente condicionado que proyecta esa misma condicionalidad a su experiencia lectora. Jauss (1992) reprocha a Barthes la reducción de la experiencia estética intersubjetiva, que supone la relación dialógica entre el texto, sus receptores y los receptores entre sí, al “placer del texto” individual y monológico del lector que se mueve en el “solitario paraíso de las palabras”.

estructuras que condicionan su efecto. El segundo, el horizonte de experiencia, suplido por el receptor, designa las normas y experiencias estéticas aplicadas por los receptores en el curso de la historia<sup>3</sup>. Además, Jauss introduce la necesaria distinción entre el horizonte de expectativas *literario*, implicado por la obra, y el *social*, asentado por un mundo determinado, por lo que un análisis de experiencia literaria receptora debería abarcar los dos extremos de la relación texto-lector, es decir, “el *efecto* como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto, y la *recepción* como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario” (Jauss 1987: 77).

El cambio de paradigma en los estudios literarios, enunciado con la estética de la recepción, se realiza mediante la fusión entre la nueva ciencia literaria, concentrada en el lector, y la sociología de la comunicación, nacida en la misma época. El debate científico a partir de entonces ya no consiste en la búsqueda de un lector ideal o una lectura perfecta, sino en el esfuerzo de comprender las diferentes *concreciones* de sentido, sus condiciones y efectos, producidos por lectores diferenciados histórica y socialmente. La tarea de la estética de la recepción, que llega a ser la tarea de la ciencia literaria en general, es examinar, por un lado, cómo a base de un solo contenido, un solo texto entendido como signo, se construye una infinita red de sentidos o significados, y reconstruir, por otro lado, el concepto de texto que tiene cada uno de esos significados, de lo que vemos que la estética de la recepción y la ciencia literaria en general retoman la metodología y los objetivos semióticos.

Esas dos perspectivas se complementan basándose y construyéndose la una sobre la otra en lo que podríamos llamar una cadena semiótica o receptiva. En un primer nivel un texto literario (en nuestro caso los textos de Arlt) se puede comprender como signo que contiene y transmite varios significados, actualizados por el lector, y luego, en el segundo nivel, esos significados, percibidos como impresiones o imágenes que se tienen sobre un texto (en nuestro caso las percepciones de la literatura arltiana), de nuevo se pueden entender como signos poseedores de varios significados, tanto sobre la literatura como sobre sus receptores. Cada lector o grupo de lectores, claro está, lee un texto de una manera determinada, proporcionándole así una significación o un significado que nos dice mucho precisamente sobre esos lectores, ya que su lectura, además del texto mismo y sus direcciones intrínsecas, depende también de todo tipo de posiciones y condiciones contextuales en las que se encuentran. Los receptores se convierten así en emisores, e imágenes producidas en el proceso de la recepción llegan a ser

---

<sup>3</sup> No obstante, en los trabajos de la estética de la recepción luego se emplea el término “horizonte de expectativa” que cubre los dos niveles mencionados.

nuevos textos/mensajes susceptibles de poseer un significado y de ser leídos<sup>4</sup>, representando así una serie de *semas*, conceptos fundamentales de la semiótica que se refieren a todo procedimiento que puede engendrar la comunicación, es decir, la interpretación de un signo y la transmisión del mensaje. Kristeva (1978) subraya esa capacidad de la semiótica de reflexionar sobre sí misma (en una reflexión metametateórica), lo que le permite funcionar fuera del sistema de valor introducido por la teoría marxista que piensa la sociedad mediante el modelo de producción de un valor de uso y de cambio<sup>5</sup>.

Desde el punto de vista semiótico, la recepción se define como: a) el acto mediante el cual el receptor de una obra literaria percibe su *significación* —y la significación es la base de la semiótica, la condición de un proceso semiótico—, o b) una respuesta/reacción a los mensajes que circulan en lo que Lotman llama la *semiosfera*, i.e. “un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (1996: 11), una red de oposiciones, códigos y reglas fuera de la cual los sistemas semióticos no pueden funcionar. De tales definiciones resulta evidente que la estética de la recepción y la semiótica se fundan sobre una base teórica común. Este principio se confirma de manera adicional si se toma en consideración el hecho de que las dos perciban el sistema literario exclusivamente a través de las relaciones complejas que la literatura mantiene con el resto de los sistemas de signos. Con su enfoque dinámico, esta complejidad de sistemas Even-Zohar la denomina “polisistema”:

[...] un sistema semiótico puede concebirse como una estructura heterogénea y abierta. Rara vez es, por tanto, un monosistema, sino que se trata necesariamente de un polisistema: un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes (1990: 3).

---

<sup>4</sup> Si tomamos en cuenta que el texto literario como mensaje artístico, como explica Barthes (1970, 1990), edifica una estructura semiótica (la connotación) sobre otra estructura semiótica ya existente (el lenguaje) y que Lotman (1978), aludiendo a la mayor complejidad del lenguaje artístico, define el arte y como “sistema de modelización secundario” (el primer “sistema modelizante” sería la lengua natural), el proceso se complica aún más.

<sup>5</sup> Según Kristeva, la semiótica funciona en dos niveles: a) dentro del valor, lo que en el plano lingüístico corresponde al signo y a la significación, b) fuera del valor, refiriéndose a lo que Derrida denomina “huella” (“La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación” (Derrida 2008: 84-85, énfasis en el original), y a la significancia. Es precisamente el segundo nivel el que posibilita el desarrollo de lo que Kristeva denominará el “semanálisis”, o la ciencia de la significancia, dentro de la que el sentido no se percibe como un signo sino como un proceso signifiante. Puesto que, según la teoría marxista, la literatura es un objeto o una mercancía que funciona dentro del sistema de los valores, Kristeva introduce el nuevo término “escritura” liberándolo de tales connotaciones.

Por consiguiente, la literatura no puede concebirse como un conjunto o agregado de textos, ni como un repertorio. Su funcionamiento es únicamente explicable en el nivel del (poli)sistema literario (Even-Zohar 1990: 10) que, a su vez, no es más que un componente de un (poli)sistema mayor, el de la cultura, al que está subordinado y con el que es isomórfico. El (poli)sistema del canon es, por lo tanto, una parte del (poli)sistema de la literatura, y la literatura de la cultura, la cultura de la sociedad y así sucesivamente, por lo que la literatura, a través de unos intercambios mutuos, mantiene unas intra e inter-relaciones con el vasto sistema mayor y con todos sus componentes (la lengua, la economía, la política, la ideología, etc.), que son a la vez autónomos y heterónomos respecto al resto de los co-sistemas y cuyos límites se van desplazando continuamente, no sólo dentro de los sistemas sino también entre ellos. La institución literaria, que consta de, por ejemplo, ideologías literarias, editoriales, grupos literarios, corrientes críticas y otros medios que determinan sus normas y funcionamiento, dictando también los gustos literarios, es un sistema socio-cultural semi-independiente, pero también forma parte integral del sistema literario propiamente dicho. Por consiguiente, explica Even-Zohar, la teoría de los polisistemas proporciona postulados menos simplistas que, por ejemplo, el marxismo ortodoxo que supone que los hechos sociales encuentran un reflejo inmediato y unívoco en la dimensión literaria.

## II.2. FIGURA DE AUTOR

*Arlt se inventa en sus libros y nos inventa a nosotros, sus lectores.*

Carlos Correas, *Arlt literato*

Dentro de las complejas interrelaciones que acabamos de señalar, además de la lectura y la recepción de los textos literarios, también se construye una imagen sobre su autor. Su figura asimismo se convierte en un texto, por así decirlo, en un signo que va cobrando significados diferentes y que entra a formar parte importante de la semiosfera. La figura de autor se construye en tanto que personaje, como producto de “imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras” de uno mismo (Gramuglio 1992: 37); como “una segunda dimensión ficticia” (Premat 2009: 11), dentro de la ficción que es la crítica literaria. Ya Saúl Yurkievich, al introducir el concepto de la “crítica recreativa” (2002), definía la crítica literaria como prolongación de la escritura en otra escritura, como

prolongación de la ficción en otra ficción. “Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me interesa,” decía Gombrowicz en su *Diario*, empezando a realizar así una empresa de creación de sí mismo, de “hacer de Gombrowicz un personaje, como Hamlet o Don Quijote” (Premat 2009: 11). Según Gramuglio (1992: 38-39), ese personaje se construye en dos niveles: por una parte, en la representación de la subjetividad del escritor (¿qué idea tiene él mismo de sí en cuanto escritor?), y por otra, en su visión de la literatura y la sociedad (¿qué idea tiene acerca de lo que es la literatura y cuál sería su lugar en ella y en la sociedad?). En otras palabras, la literatura es la forma concreta que el escritor da a la imagen abstracta de sí mismo y de su posición dentro del campo cultural.

Este tipo de construcción de la identidad propia la reconocemos en Arlt<sup>6</sup> que, curiosamente, tanto por sus propias intervenciones como por las de la crítica, termina convirtiéndose no en cualquier personaje ficticio, sino precisamente en el personaje de sus obras. La crítica suele afirmar que Arlt es producto de sus propias obras (ej. Gramuglio 1992: 58), enfatizando el hecho de que detrás de él no haya respaldo del heredado pasado literario. Esta afirmación, como vemos, se demuestra cierta en un nivel adicional. Arlt es también producto de una fuerte (auto)figuración que se forja en torno a su figura y que se va a mantener viva –y que lo va a mantener vivo a él, cabe señalar– hasta nuestros días.

La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y de cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.), contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el “ser escritor”<sup>7</sup>. Estas tensiones van a procesarse según estrategias diversas; por ello, y paradigmáticamente, las ficciones de autor, en tanto que relato, y las figuras de autor, en tanto que imagen, son espacios privilegiados para proponer soluciones dinámicas. Así, el acto de escritura puede verse como una “puesta en intriga” de la identidad, según la expresión de Ricoeur: se construye un relato pero también una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe (Premat 2009: 12).

La puesta en escena, como en su propio teatro, de una identidad intrigante, que añade una dimensión igualmente enigmática a los textos, se realiza en “el intersticio entre el yo

---

<sup>6</sup> Como en todo escritor, cabe señalar. A la función-autor definida por Foucault en “¿Qué es un autor?” hay que agregarle una ficción de autor: “La inestabilidad de la identidad de la instancia que escribe se materializa en esa ficción, que no fija rasgos unívocos sino que acompaña la polisemia y ambigüedad del texto” (Premat 2009: 13).

<sup>7</sup> Al respecto, Premat evoca el trabajo de Nathalie Heinich (2000) en el que se estudia la identidad de los escritores, mostrando que ésta no es una constante sino que es el resultado del paso de una actividad (“escribo”) a un ser (“soy escritor”).

biográfico y el espacio de recepción de sus textos” (Premat 2009: 13), siendo los dos ámbitos hábilmente manipulados por Arlt que se aprovecha de su estatus del periodista y reserva el espacio de las crónicas que publica también para una estratégica autopromoción y la (re)dirección de su propia recepción. El proceso de la recepción, según Jauss (1981: 34), ocurre en dos niveles a la vez, uno activo y otro pasivo. Por un lado, incluye el efecto producido por la obra y, por el otro, se refiere a la respuesta del público, es decir, al modo en que el público la recibe. Al mismo tiempo, como vemos, se impone un nivel más: el de la respuesta del escritor a la respuesta del público. “El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores” (Jauss 1987: 73).

En su trabajo *Héroes sin atributos*, Julio Premat estudia en algunos autores argentinos las peculiares maneras de construirse una figura, junto a o dentro de la producción de sus textos. Es decir, se observa cómo a su “ficción de suceder” se añade una “ficción de ser” (2009: 13). Se presentan análisis pormenorizados de las siguientes figuras: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia y César Aira, con lo que se sienta una sólida base pero también deja un libre espacio para nuestra investigación sobre Roberto Arlt, otro nombre importante que se podría añadir a la lista y cuya figura, claro está, establece varias relaciones con las ficciones, tanto “de suceder” como “de ser”, de los autores enumerados. Este gesto de “invención de autor”, por otra parte, tiene que ver con otro sistema voluntariamente edificado: el de la tradición e identidad nacionales y, dentro de ellas, de la literatura nacional, que cobra especial importancia en la época del Centenario, justamente en la época en la que escribe Arlt.

Que la idea de una tradición específica es también una ficción, Premat lo comprueba de manera ilustrativa con el hecho de que la figura referencial de la tradición literaria argentina no es un escritor idealizado o mitificado, como es el caso de las tradiciones inglesa (Shakespeare), italiana (Dante), alemana (Goethe), española (Cervantes) y francesa (Hugo o Flaubert), sino más bien un escritor ficticio, un “personaje de escritor”:

La figura legendaria del ser escritor en Argentina no es el exiliado Sarmiento ni el romántico Echeverría, sino que es el payador perseguido, es el Martín Fierro que toma la guitarra, se pone a cantar e inventa una literatura. Desde esa página inaugural, la ficción de autor irrumpe como una evidencia en la historia de las letras de ese país; ser autor es así inscribirse en una filiación de autores legendarios, los de la gauchesca, y no en la herencia

de un José Hernández. Una filiación que comienza entonces con un conflicto que asocia y distingue a un escritor real de un autor ficticio (que será el que quedará en la memoria colectiva). Inventar una literatura, si tomamos el mito fundador que le atribuye al *Martín Fierro* un lugar central es, por lo tanto, inventar a un escritor (2009: 16-17).

En esta línea de invención de la identidad gauchesca luego se inscriben Ricardo Güiraldes y Leopoldo Lugones, pero, como comprobamos con el estatus relativamente marginal que estos dos autores tienen hoy en día ya que no son ampliamente leídos<sup>8</sup>, no será esta mitología la que modelará la literatura del siglo XX. Según Premat (2009: 19-20), en ese sentido se impondrán, entre otros, Arlt, Gironde y Borges que, en contrapunto con las figuras heroicas y proféticas de Güiraldes y Lugones, desarrollarán diferentes modalidades de representarse negativamente<sup>9</sup>. Esa representación negativa, deficiente y errada se va a convertir en la manera dominante de ser escritor en Argentina, como se demostrará en varios niveles de la construcción de la figura de Roberto Arlt.

La creación de la imagen típica de la figura arltiana, como ya queda enfatizado, en una gran parte se debe a la identificación del autor con sus personajes (sobre todo novelescos) y a la formación de una línea Astier-Erdosain-Balder-Arlt. Cabe advertir, sin duda, que cierto autobiografismo ha sido reconocido en su literatura (especialmente en los motivos del estatus económico, la vida familiar y la relación problemática con el padre), pero en tales casos la identificación se ha llevado a cabo siguiendo siempre la dirección desde los datos biográficos hacia los rasgos literarios (*Arlt es... y por eso los personajes son...*) y no al revés (*Los personajes son... y por eso Arlt es...*). Aunque la segunda táctica también puede dar resultados si al final se apoya en los datos comprobados de su biografía, es sumamente peligrosa en ausencia de tal base. Uno de los mayores fallos de la crítica es justamente leer a Arlt como uno de sus propios personajes, y a los personajes como a Arlt, hecho que se evidencia incluso en las representaciones cinematográficas de sus obras en las que Silvio o Erdosain suelen tener el cabello oscuro, estatura alta y fuerte, aspecto sombrío y postura exhausta, desilusionada, pareciéndose a la imagen prototípica de su creador.

Del mismo modo que con su propio nombre, Arlt también provoca confusión con sus personajes y borra el límite entre la realidad y la ficción identificándose con ellos. En una carta a su hermana Lilia, aproximadamente en 1930, escribe: “No hay un sólo crítico de mi

---

<sup>8</sup> No obstante, Premat afirma que a Lugones (y por ampliación también a Güiraldes) se le concede el papel decisivo de un “patriarca histórico, antepasado venerable que vivió y escribió, pareciera, en un mundo y una época alejadísimos” de las convenciones contemporáneas (2009: 19).

<sup>9</sup> Con la excepción de Borges, que en una primera fase de su obra seguirá la dirección encabezada por *Martín Fierro* y Lugones.

libro que no haya escrito: lo grande de ese libro es el dolor que hay en Erdosain. Pensá que yo puedo ser Erdosain, pensá que ese dolor no se inventa ni tampoco es literatura” (Borré 1996: 46). La autoconstrucción del perfil público arltiano, sin embargo, no termina aquí. Desde la autoidentificación avanzamos hacia la automitificación por medio de lo que en la psicología se llamaría “estatus negativo” y lo que Gramuglio (1992: 61) llama “estrategia deceptiva”. Arlt no pierde ninguna oportunidad de señalar las privaciones de su vida personal y profesional vanagloriándose de ellas y tornándolas a su favor. Se encarga de difundir una imagen de autor poco instruido, insistiendo siempre que cursó sólo hasta tercer grado, cuando lo echaron “por inútil”, de la misma manera que más tarde de la Escuela Mecánica de la Armada, persistiendo así en el mito del fracaso, mientras que lo cierto es que sólo repitió ese grado y luego siguió regularmente la escuela primaria.

Ya su amigo Roberto Mariani en 1942 lo llamó “el mentiroso” enlistando las confusiones que provoca con respecto a la fecha de su nacimiento, los distintos trabajos de la adolescencia, las ocasiones en las que abandona la casa, la edad a la que empieza a escribir, etc. Una considerable parte de los estudios en torno a Arlt se encarga de hecho de corregir los falsos datos de su biografía personal y profesional<sup>10</sup>, pero el daño, por así decirlo, ya está hecho y la imagen producida de Arlt es la de un inculto, iliterato, casi un semianalfabeto, lo que a su vez ayudará a difundir el otro estereotipo, el de la mala escritura. Sin embargo, como un hábil manipulador de su pasado, Arlt convertirá esas desventajas en ventajas y llegará a ser conocido como uno de los autodidactas más capaces de la historia y literatura argentinas. En su “me echaron de la escuela”, “no tengo ancestros literarios” y “no dispongo de tiempo ni de recursos para escribir” siempre se lee entre líneas: “Y a pesar de todo, he conseguido”. Con la mentira como estrategia<sup>11</sup>, Arlt se asegura de que, incluso cuando se eliminan todas las pistas falsas, se quede una característica de su estatus negativo: la del mentiroso, del falsificador. No sólo de que permanezca, sino de que también se literaturice, como veremos en el capítulo sobre la originalidad y el plagio.

El mito empezado por Arlt se fomenta con las anécdotas que se le atribuyen para estrechar los lazos entre su personalidad y literatura<sup>12</sup>, sobre todo con las anécdotas sobre sus respuestas ingeniosas de las conversaciones que mantuvo con interlocutores más variados, o sobre su

---

<sup>10</sup> Además de Mariani, lo hacen también Becco y Masotta en su estudio bibliográfico (1959), intentando controlar las fechas y las anotaciones de las ediciones y reediciones de las obras arltianas.

<sup>11</sup> Introducida en la crítica arltiana por Roberto Mariani (1942) y desarrollada también por Mario Goloboff (2001).

<sup>12</sup> Masotta profundiza sobre este tema desde el punto de vista psicoanalítico en su célebre libro *Sexo y traición en Roberto Arlt* (2008, primera edición de 1965).



carácter impulsivo y desorganizado, por no decir despistado. Uno de los ejemplos más conocidos es la supuesta costumbre de dormir vestido para poder salir a la calle en cualquier momento, por si los habitantes porteños, especialmente las fieras nocturnas del subsuelo, hacen algo digno de ser observado y luego contado. También es conocido por llamar entusiasmado a sus amigos en medio de la noche y decirles que tienen que venir a ver o escuchar algo que le ha impresionado, como por ejemplo una conversación entre algunos delincuentes. Arlt acepta tal visión anecdótica de sí mismo porque cuadra con la imagen pública que él mismo se afana en crear, por lo que la estimula con sus propias declaraciones y explicaciones, que luego de nuevo representarán un anzuelo mordido por el público formando así una espiral eterna de producción y recepción de imágenes.

Como uno de los resultados de esta (auto)figuración, la imagen producida en torno a su personalidad (o, mejor decir, en torno a su *personaje*) se puede condensar en el adjetivo construido a partir de su nombre: “arltiano”. De esta manera, el nombre del autor se convierte en el símbolo de su literatura: “constituirse en autor” significaría constituirse en “alguien cuyo nombre se convierte en la marca que confiere unidad a un conjunto de textos” (Gramuglio 1992: 48). Y esa “unidad”, esa opinión unificada sobre sus obras, será la manera en la que se lo canonizará. Funcionando como signo, este calificativo se irá llenando de significados para terminar obteniendo una singularidad cuya densidad no la conseguirán cubrir otras expresiones y que lo va a distinguir del resto de las denominaciones parecidas. Una condición típicamente “arltiana” se va a diferenciar, por lo tanto, de la “borgeana” o “kafkiana” y el lector se la podrá imaginar nada más oír la expresión.

¿Cuál sería, entonces, el significado del adjetivo “arltiano”? ¿Qué imagen se crea el lector al oír el atributo? ¿Esa imagen puede cambiar o se mantiene fija a lo largo de la recepción? ¿Qué factores contribuyen a su formación y al posible cambio del significado? Esas son las preguntas a las que intentamos responder en los capítulos que siguen.

### II.3. NOMBRE COMO FETICHE

Si al caso de la recepción de Arlt aplicamos la definición de Morris, que subraya la dimensión performativa del acto sémico<sup>13</sup>, apreciamos fácilmente que el autor se convierte en signo: en

---

<sup>13</sup> “Si algo, A, es un estímulo preparatorio que, en ausencia de objetos-estímulo que inician una serie de respuesta de cierta familia de conducta, origina en algún organismo una disposición para responder dentro de

ausencia de sus textos, la mera mención de su nombre provoca una determinada serie de asociaciones y reacciones. Ya Piglia y luego Pauls insistieron en la peculiaridad y la carga simbólica del apellido “Arlt”: ese conglomerado de consonantes “difícil de pronunciar, inolvidable” (Piglia 2001a: 21); el “latigazo fonético tan impronunciable como intraducible” (Pauls 2006: 250), representa la literatura arltiana y de hecho le sirve como seudónimo (aunque a Arlt le importó mucho explicar que se trataba de un apellido verdadero). Como explica Pauls, el nombre “Arlt” con todas sus connotaciones –“el enigma, la filiación germánica, la áspera musicalidad, el barbarismo, el poder de inscripción en las memorias ajenas”– es una “función de ese nombre mayor con el que designa la interpretación de toda su literatura” (2006: 251).

Además del seudónimo, Gramuglio habla de otras funciones simbólicas que desempeña el apellido “Arlt” dentro de su (auto)mitificación: la cosificación (“¿Cómo se escribe ‘eso’?”), la paronomasia (“Tampoco puedo argüir que soy pariente de William Hart”) y el extrañamiento, descomponiendo la palabra en sus elementos constitutivos (“Y ustedes comprenden que no es cosa agradable andar demostrándole a la gente que una vocal y tres consonantes pueden ser un apellido” (1998: 42-43)). Es un nombre raro, sospechoso, ligado a culpas y barbaridades misteriosas: “¿Qué barbaridad habrá hecho ese antepasado ancestral para que lo llamaran Arlt!”, se pregunta el mismo Roberto Arlt (1998: 44). Puntualiza Gramuglio: “Todos estos juegos con el nombre colocan al escritor bajo el estatuto de la sospecha y lo convierten en una figura dudosa, en alguien a quien de antemano se le adjudica ‘cualquier barbaridad’, en alguien que, como los delincuentes, usaría alias y nombres falsos” (1992: 59).

A continuación se explica que las cuatro pequeñas autobiografías que Arlt escribió entre 1926 y 1931 pueden ser leídas como “trabajo con el nombre” (1992: 60). En ellas su nombre completo primero se va reduciendo (en 1926 se presenta como “Roberto Godofredo Christophersen Arlt”; en 1927 como “Roberto Christophersen Arlt”) para estar desplazado luego por las obras y la jactancia. En 1929 Arlt escribe: “A los veintidós años escribí *El juguete rabioso*... Actualmente tengo casi terminada la novela *Los siete locos*. Me sobran editores”. Finalmente, en 1931, su nombre lo sustituye “la obra convertida en cantidad” (“Obra realizada: tres novelas, veinte volúmenes de impresiones porteñas en el diario *El Mundo*”) y un signo de reconocimiento: el Premio Municipal. Conforme las autobiografías van desplazando el nombre, Arlt empieza a ser nombrado por la obra; se comienza a convertir

---

ciertas condiciones, por medio de una serie de respuesta de esta familia de conducta, en tal caso, A, es un signo” (1962: 17).

en ella. Asimismo, visto desde otro lado, ese nombre torna a significar toda su obra, hecho que comprueba la carga simbólica que va cobrando este conglomerado de “voces raras”.

## II.4. CANON Y TRADICIÓN LITERARIA

*Las tensiones entre cultura canonizada y no canonizada son universales. Están presentes en toda cultura humana, simplemente porque no existe una sociedad humana no estratificada, ni siquiera en Utopía.*

Itamar Even-Zohar, “Teoría de los polisistemas”

El teórico literario que presentó una visión pormenorizada del funcionamiento del canon, incorporándolo y comparándolo con el sistema semiótico de la cultura fue Yuri Lotman, pero, como explica Pozuelo Yvancos, en la rápida consumación y sustitución de teorías literarias, su teoría quedó marginada y la reemplazó la ya mencionada teoría de los polisistemas. La teoría del canon literario de Lotman, no obstante, coincide en varios niveles con la teoría posterior de Even-Zohar, como señala el mismo teórico israelí. Para el propósito de nuestro trabajo, que consiste en explicar el proceso de la construcción y la modificación del canon literario en el caso concreto del canon argentino y la incorporación de Roberto Arlt al mismo, aplicaremos precisamente la teoría lotmaniana combinándola con la de su heredero. Sus dicotomías (*estética de la identidad* vs. *estética de la diferencia*, centro vs. periferia, extrasistemático vs. sistemático, alto vs. bajo, interior vs. exterior, i.e., el concepto de las fronteras en la semiosfera, memoria vs. olvido, entre otras), la percepción dinámica de la semiosfera que retoma de Sklovski, Tiniánov, Mukarovsky y Bajtín<sup>14</sup>, el desarrollo del concepto de la autoconciencia y el énfasis puesto en la importancia de los metatextos dentro de la semiosfera, junto con el análisis del problema de la creatividad y de sus implicaciones para la transformación de los cánones, representan los postulados fundamentales con los que Lotman contribuye a la teoría literaria, sobre todo a las cuestiones del canon. En ellos basaremos nuestro estudio del cambio del canon argentino a través del prisma de la primera exclusión y la posterior inclusión de Arlt.

---

<sup>14</sup> Véase “Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘literatura artística’”, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Desiderio Navarro (trad.), Valencia, Cátedra, 1996, pp. 112-123.

Según Lotman, en la semiosfera literaria encontramos una dialéctica permanente entre las entidades canonizadas y no canonizadas. Es más, no se trata sólo de la dialéctica, sino de una indispensabilidad de unos para los otros; tanto del estrato canonizado o interior como para el no canonizado o exterior y viceversa. “La cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa” (1996: 15), ya que la necesita para definirse en comparación con ella, necesita sentir la amenaza de ella para afirmar la existencia de sí misma. Lotman denomina a esa “desorganización externa” también “no-estructura” o “no-textos” y en general “no-cultura” (1996), lo que explica por qué la literatura y los autores a este lado de la frontera, como la literatura de Arlt en la primera fase de su recepción, se iguala con la literatura mal escrita, mal estructurada, y su autor con un marginado o inculto, un subalterno en el campo literario. Sin embargo, aunque se describe como tal, subraya que “en la creación verbal no canonizada, que se halla fuera de los límites de la legitimada por las normas literarias, la literatura extrae recursos de reserva para las soluciones innovadoras de las épocas futuras” (1996: 119), coincidiendo tanto con Jauss<sup>15</sup>, por una parte, en que la distancia estética que sienten los primeros lectores puede desaparecer para un futuro horizonte de expectativas (2000a: 167) como con el mismo Arlt, por otra, en que el futuro será precisamente suyo (2004: 11)<sup>16</sup>.

En este momento resulta importante señalar la manera en la que la teoría de los polisistemas entiende la sincronía y la diacronía. Una vez admitido el aspecto histórico, cabe añadir que lo son tanto la sincronía como la diacronía: la sincronía no puede identificarse con la estática puesto que representa un momento dado del eje diacrónico. Un sistema sincrónico se compone a la vez de sincronía y diacronía, y cada una de ellas por separado es, obviamente, un sistema, lo que supone “tanto la idea de un conjunto-de-relaciones cerrado, en el que los miembros reciben su valor de sus respectivas oposiciones, como la idea de una estructura

---

<sup>15</sup> Al que, sin embargo, no cita en ninguna parte, la razón de lo que puede ser la misma incomunicación entre las teorías literarias señalada por Pozuelo Yvancos.

<sup>16</sup> La transformación del horizonte de expectativa como una de las herramientas principales del método de la estética de la recepción corresponde a la dialéctica de distinción y difusión estudiada por Bourdieu. Mientras que Jauss introduce el concepto de horizonte de expectativa, Bourdieu habla de la “competencia estética” que supone los conocimientos del receptor necesarios para el entendimiento de una obra del arte. Se trata de “los esquemas de interpretación requeridos para apropiarse del capital artístico”; “para descifrar obras de arte tal como se le ofrecen a una sociedad determinada en un momento dado” (Bourdieu 1970: 169, traducido por Zimmermann: 49, nota 39). La transformación del horizonte jaussiano equivaldría a la “transformación de normas de distinción” de Bourdieu, con la diferencia de que en su estudio Bourdieu se centra en las condiciones económicas y sociales analizándolas a través del prisma del poder y privilegio, lo que supuestamente no es objetivo de la estética de la recepción. Sin embargo, esta definición del arte como fenómeno vanguardista y burgués que se realiza a través de la sucesión constante de las “normas de distinción” accesibles sólo a los bien enterados (i.e. privilegiados) la vemos reflejada en el concepto de la distancia estética jaussiana que se instituye como el criterio primordial de valoración del arte, como explicamos más arriba.

abierta que consiste en varias redes-de-relaciones de este tipo” (Even-Zohar 1990: 3-4). Lo que afirma el estado dinámico de la sincronía –aquí Even-Zohar recurre a Tiniánov– es la lucha permanente entre diferentes estratos: “lo que constituye el cambio en el eje diacrónico es la victoria de un estrato sobre otro. En este movimiento opuestamente centrífugo y centrípeto, los fenómenos son arrastrados del centro a la periferia, mientras, en sentido contrario, ciertos fenómenos pueden abrirse paso hasta el centro y ocuparlo”<sup>17</sup>. Precisamente por esa “lucha entre los estratos” el sistema se mantiene vivo, dado que su evolución es el único modo de conservarlo. No obstante, esa evolución supone varios procedimientos de selección, manipulación, amplificación, eliminación, etcétera (Even-Zohar 1990: 6-7); todos especialmente aplicables al proceso de la canonización literaria, y en nuestro caso, a la canonización de la literatura de Arlt, que se mueve de la periferia al centro.

De hecho, un lector contemporáneo queda profundamente extrañado cuando descubre cuáles eran los *bestsellers* de una época pasada. El año 1926 resulta ilustrativo también en ese aspecto: un estudiante de literatura norteamericana, por ejemplo, se sorprende al percatarse de que el libro más leído de 1926 era *The Private Life of Helen of Troy* de John Erskine y no *The Sun Also Rises* de Ernest Hemingway, publicada el mismo año y efectivamente estudiada hoy en día en clases de literatura. “When we think of the books of 1926, we think modernists. We don’t think about the books that most people were actually reading at that time” (Miller, sin paginación).

Algo parecido ocurre en la literatura argentina de aquel entonces, con la diferencia de que el *bestseller* argentino de 1926, *Don Segundo Sombra*, fue igualmente leído y reconocido tanto por el público amplio como por la institución literaria, es decir, fue considerado obra maestra e incorporado en el canon argentino casi simultáneamente a su publicación, a diferencia de *El juguete rabioso* que se publica el mismo año y no consigue canonizarse ni llegar hasta un público más amplio hasta mucho después. Sin embargo, hoy en día la situación se ha invertido: la literatura arltiana es ampliamente leída y reivindicada, tanto por el público lector como por la crítica, y la de Güiraldes no atrae a un lector moderno, aunque, por supuesto, sigue siendo incluida en el canon argentino, pero sobre todo por su estatus de monumento al pasado nacional perdido. Por otra parte, las novelas de Barletta, *Cuentos de la oficina* de

---

<sup>17</sup> La cita sigue con la aclaración del concepto “polisistema” que nos resulta relevante para un mejor entendimiento de la situación que aplicaremos luego a nuestro análisis: “Un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones. Puede tener lugar un movimiento, por ejemplo, en el cual cierta unidad (elemento, función) se transfiera de la periferia de un sistema a la periferia del sistema adyacente dentro del mismo polisistema, y en ese caso podrá luego continuar moviéndose, o no, hacia el centro del segundo” (1990: 6).

Roberto Mariani (1925), *El hombre que está solo y espera* de Scalabrini Ortiz (1931) o *Todo verdor perecerá* de Eduardo Mallea (1941), publicados en la misma época que las obras arltianas y ampliamente leídos, actualmente no despiertan el interés de los lectores, escasamente comparable con el que despierta Arlt. Cuando pensamos en los libros de 1926, pensamos en la vanguardia o al menos en la literatura gauchesca, al punto de parafrasear la conclusión de Miller: no pensamos en los libros que la mayoría de los lectores devoraba en la época.

Otro dato interesante corresponde a la coincidencia de la publicación del primer libro de cuentos de Borges, *Historia universal de la infamia*, en 1935, con la primera y la segunda edición de *El juguete rabioso*, en 1926 y 1931. Resulta curioso advertir que en aquella época se leía más a Arlt que a Borges, hecho que se puede comprobar al agotarse la modesta colección de folletines en la que fue publicada la novela arltiana, destinada a la venta popular en tranvías (Portela; Lanese 2013: 6). Incluso el mismo Borges reconoce a *El juguete rabioso* como una de las mejores novelas de la época, aunque después fingirá no haber leído nunca a Arlt y lo descalificará como a un autor al que nunca se podrá comparar con su grandeza. Cuando la revista *La literatura argentina* en 1929 le pregunta sobre sus lecturas, Borges responde: “Y, de los muchachos leo a los poetas Nicolás Olivari, Carlos Mastronardi, Francisco Luis Bernárdez, Norah Lange y Leopoldo Marechal. Y de prosa es notable Roberto Arlt. También Eduardo Mallea. No leo otros” (Borré 1996: 133). Asimismo, en 1957 su compañero Bioy Casares anota un comentario suyo: “*El juguete rabioso* es mejor que todas las novelas de Mallea: cuando el malevo traiciona a su amigo, está bien”<sup>18</sup> (*Sudestada*<sup>19</sup>: 36).

Con respecto al tema, Even-Zohar habla de dos usos diferentes del canon: uno en el nivel de los textos (*canonicidad estática*) y otro en el nivel de los modelos (*canonicidad dinámica*)<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Si no fuera por el segundo comentario, podríamos dudar de la sinceridad y la seriedad del primero, buscando un toque de ironía tan característica y teniendo en cuenta el prólogo a *La invención de Morel* en el que Borges, mediante una ironía abierta, descalifica el género de la novela psicológica, lo que indirectamente se refiere a las obras de Mallea, al que parece alabar en la entrevista citada. No obstante, del segundo comentario se ve claramente que, para Borges, Arlt es un autor superior a Mallea. La oposición Mallea-Arlt, una de las más importantes en la recepción arltiana (y en la historia literaria argentina en general), fue tratada sobre todo por el grupo Contorno, principalmente por el aspecto lingüístico opuesto de sus obras, como se explicará en el capítulo sobre la mala escritura. Es esta oposición la que sustituye la oposición Güiraldes-Arlt y que será sustituida por la Borges-Arlt, siendo la última la batalla en la que a Arlt más le costará luchar, incluso con su “cross a la mandíbula”.

<sup>19</sup> Puesto que en el volumen citado de la revista *Sudestada* las palabras introductorias y finales (pp. 3, 36-39) no aparecen firmadas, a lo largo del texto utilizamos el título de la revista como referencia. Al resto de los artículos nos referiremos utilizando el nombre del autor.

<sup>20</sup> Aquí nos resulta útil advertir de la característica sociocultural del canon, por la que, refiriéndose a Sklovski (1992), Even-Zohar establece la diferencia entre “canónico” y “canonizado”, prefiriendo la segunda expresión ya que con ella se denota que tal estado es resultado de una actividad ejercida sobre un cierto material y no de una característica natural o intrínseca (1990: 7-8).

En el primer caso, un texto se acepta como producto concluido, completo, y se lo inserta como tal en el conjunto de los textos que la cultura desea conservar. En el segundo caso, al que pertenecería el ejemplo de Arlt, un modelo textual se establece como principio productivo dentro de ese sistema. Es esa opción la que en realidad genera el canon, es decir, la que produce un grupo de supervivientes de las luchas de canonización, que luego establecerá un nuevo paradigma dentro de la literatura/cultura que se desea conservar. “En el sistema literario, los textos, más que desempeñar un papel en los procesos de canonización, son el resultado de estos procesos. Sólo en su función de representantes de modelos son los textos factor activo en las relaciones sistémicas” (1990: 11). El objetivo de todo escritor, como concluye Even-Zohar, es la aceptación de sus modelos literarios, por lo que muchas veces son conscientes de su posición fuera o dentro del canon e intentan cambiarla, implantando modelos completamente diferentes a lo largo de su vida literaria.

El crítico nos propone el ejemplo de Tolstoi y August Strindberg que lograron permanecer en el centro cambiando de un grupo de modelos a otro, característica que también reconocemos en la literatura de Arlt que a partir de los 1930 toma un rumbo completamente diferente del anterior. Por lo tanto, en el caso de la literatura de Arlt, hablamos de dos procesos de cambio. Por una parte, de la transformación del horizonte de expectativa que se produce en la primera fase de su trayectoria literaria y, por otra parte, de la transformación de su propia literatura que, después de la transgresión inicial, empieza a ajustarse más al horizonte de expectativa de una literatura “cult” y “correcta”.

En todo caso, resulta interesante observar como Arlt, primero como parte de la subcultura, ejerce presión sobre la literatura canonizada (Lugones, Güiraldes) y como esa literatura institucionalizada luego “vegeta”, efectivamente, para utilizar la expresión de Jauss (2000a: 177), en el repositorio de la cultura y del pasado argentinos para que luego el propio Arlt esté sometido al mismo proceso de cerrazón y fuerte estereotipación mientras está cambiando de posición, pasando de la periferia (a la que fue empujado por la inadecuación al sistema más amplio de la socio-cultura argentina de su tiempo) al centro, y para que luego él mismo permanezca como estímulo o base para las futuras subculturas o culturas inferiores que de nuevo tenderán a ocupar el centro. El carácter dinámico y movedizo del canon se evidencia, como vemos, en la constante tendencia del centro a desviarse hacia la periferia y de la periferia a acercarse al centro.

En su propuesta semiótica Lotman define la cultura como mecanismo generativo y estructurador (que crea un conjunto de textos; textos que son la realización de esa cultura

(2000: 178)), regido por los principios de la autoconciencia y autoorganización<sup>21</sup>. En todo sistema semiótico operan dos mecanismos opuestos: la *estética de la diferencia* (que tiende a la diversidad y heterogeneidad, con las estructuras amorfas) y la *estética de la identidad* (que tiende a la uniformidad y homogeneidad, con las estructuras firmes y bien organizadas) (1978), lo que en el caso del canon literario se reconoce en la tensión entre la estructuración y la estabilidad del mismo, por una parte, y su flexibilización con la consecutiva alternancia como resultado. Todo canon es un signo de poder, ideológico, exclusivista y conflictivo, o en disputa. Es una versión de la tradición (“tradición selectiva”), a la vez poderosa y vulnerable; poderosa porque tiene el poder de elegir lo que considera oportuno y de dejar fuera lo que etiqueta de “fuera de moda” o “nostálgico”, y es vulnerable porque permanentemente está bajo la presión contemporánea de las prácticas alternativas o en oposición (Williams 1980: 139).

---

<sup>21</sup> Esta definición se puede aplicar a todo sistema semiótico, como es el canon literario que, es más, demuestra cierto isomorfismo con la cultura.



### III. CANON ARGENTINO

*La calidad literaria es algo tan raro y difícil de encontrar que nos hemos acostumbrado a buscarla allí donde la crítica y el mercado niegan los textos o los silencian.*

Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*

*Qué fuentes ni qué influencias ni qué bibliotecas mentales. Confrontaciones. Tironeos. Pulseadas.*

David Viñas, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*

Para que un concepto literario o cultural pueda ser considerado semiótico, tiene que existir dentro de un (poli)sistema de relaciones. En el caso de la escritura arltiana, se trata de los sistemas del canon, la literatura y la cultura argentinos, dentro de los que Arlt entra en contacto con otros elementos, tanto en el eje sincrónico como en el diacrónico, y en relación con los cuales se afirma su propia posición. Para entender el proceso de la exclusión y la posterior inclusión de Roberto Arlt en el canon literario argentino, sería útil analizar los primeros esfuerzos de crear un canon de literatura nacional en Argentina ya que nos demostrarán el fondo de la recepción arltiana. Como es sabido, la construcción de un canon literario –especialmente de un canon nacional– no es una simple elección de textos que se consideran meritorios en el sentido literario o crítico, sino que más bien supone un análisis interdisciplinario en el que una exégesis literaria se entrelaza con la cultural, social, histórica y política para crear, para *producir*, una visión del pasado. Ese específico “uso del pasado” luego se proyecta en el presente y el futuro, influyendo en la manera de entender los dos, junto con la manera de entender la literatura misma. “La hegemonía [...] es siempre una interconexión y una organización más o menos adecuada de lo que de otro modo serían significados, valores y prácticas separadas e incluso dispares que este proceso activo incorpora a una cultura significativa y a un orden social efectivo” (Williams 1980: 137).

En la década de los años 20 del siglo pasado, en el período inmediatamente posterior al primer Centenario de la Independencia, dos colecciones de “clásicos” argentinos ofrecen sus propias visiones de la identidad argentina reflejada en su producción textual. Se trata de la Biblioteca Argentina (1915-1928) dirigida por Ricardo Rojas y La Cultura Argentina (1915-1925) dirigida por José Ingenieros. Aunque se publican en el mismo momento histórico y casi

simultáneamente, las bibliotecas de Rojas e Ingenieros ofrecen visiones de la “argentinidad” completamente diferentes por lo que, en consecuencia, construyen cánones literarios igualmente opuestos, siguiendo dos paradigmas ideológicos dispares en una lucha que Fernando Degiovanni denominará la “batalla por los textos de la patria” (2007: 10).

En el año 1908 el gobierno argentino encarga a Ricardo Rojas llevar a cabo una investigación sobre el sistema de enseñanza europea, lo que en sus propios ojos le garantiza cierta autoridad no solo con respecto a la restauración del sistema educativo sino también con respecto al cuestionamiento de la tradición y la “argentinidad” en general. En el informe que publica el año siguiente bajo el título *La restauración nacionalista* (1909) encontramos explicadas las razones y los objetivos de su proyecto editorial. En una búsqueda de los “mejores” textos que articulan la “verdadera” tradición argentina, Rojas opta por el espiritualismo cultural que reclama el papel exclusivo del sector criollo (alienado con el Estado) en la representación de la nacionalidad. Además, encuentra esa representación exclusivamente en los textos literarios, por lo que postula la filología como la única ciencia capaz de abordar el concepto, convirtiendo de esa manera los textos en monumentos; en las verdades monumentales, petrificadas, que deberían servir a muchas generaciones de lectores.

A este tipo de humanismo retórico, hegemónico y conservador, que no altera sustancialmente las ideologías anteriores sino que las adapta y adopta, Ángel Rama lo denominará posteriormente la “ciudad letrada”. Describirá sus mecanismos como capacidad de “modelarse dentro de estructuras culturales que, aunque se presentan modernizadas, repiten normas tradicionales” (1984: 78). Efectivamente, con el proyecto canónico que refleja la política de la derecha conservadora del primer intento de “restauración” nacionalista de la década de 1880, la década de la culminación inmigratoria y la expansión imperialista europea, Rojas no hace otra cosa sino prolongar el modelo político decimonónico —que, a su vez, remite al periodo colonial—, lo que queda patente después del examen detallado de los autores y obras canonizados, tarea llevada a cabo en el valioso libro de Degiovanni (2007).

Las dos empresas de la construcción de la nacionalidad y del canon, tanto la de Rojas como la de Ingenieros, suponen una “invención de tradiciones” (Eric Hobsbawm (1983)) o una “tradición selectiva” en palabras de Raymond Williams: “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (1980: 137). En otras palabras, el peligro de la canonización no es su carácter de invención y selección, sino el poder de convertir esa versión oficial y hegemónica en la única posible y

existente. Cuando Rojas empieza a “seleccionar” e “inventar” su canon argentino, Ingenieros, consciente del peligro de una visión unidimensional y, además, estando en desacuerdo con ella, arma una suerte de contracanon, ofreciendo su propia visión de la argentinidad, una contratradición basada en los textos que él mismo considera fundacionales. En una lucha por el poder simbólico en la construcción del sujeto nacional, las dos bibliotecas aparecen reforzadas por una serie de prólogos estratégicos y ensayos que a menudo dialogan de manera explícita. En un intento por resumir toda la tradición argentina en ciertos textos representativos, las dos colecciones se basan en la “lógica de la totalidad” benjaminiana (1989), pero aunque cada sistema representa una totalidad, el hecho de que se trate de dos “comunidades imaginadas” en conflicto, revela que al principio del siglo XX Argentina estaba lejos de demostrar un nacionalismo cultural homogéneo y estable. Se encontraba más bien en una época de profundo cuestionamiento de maneras de pensar el pasado y la identidad, y también de los textos que piensan esos conceptos<sup>1</sup>.

De acuerdo con la conclusión de John Guillory de que los mitos fundacionales de una nacionalidad, en este caso las colecciones de Rojas e Ingenieros, son mucho más reveladoras del contexto histórico en el cual la tradición se define, que de las obras en cuestión, añadimos que también son reveladoras de las maneras de entender el concepto de la literatura. En el sentido estrictamente literario, la colección de Rojas demuestra otra condición conservadora: siguiendo los principios de la antigua poética (que solía excluir el género novelístico por completo) y de la perspectiva neoclásica (que le otorgó el papel más bajo y primitivo, estableciendo como tres registros más importantes en prosa la oratoria, la didáctica y la historia), Rojas considera la poesía el género privilegiado o la única verdadera literatura y no incluye ni una sola novela en su canon. Además de la poesía, los géneros que toma en cuenta son teatro, historia, crónicas, tratados educativos y jurídicos, discursos parlamentarios y religiosos.

---

<sup>1</sup> Un género literario y una obra representativa del mismo, incluida por los dos editores, en sus propuestas ideológicas diametralmente opuestas, resulta particularmente interesante porque ilustra en un caso concreto el grado en el que resulta posible (y necesario) ajustar no sólo el canon (la selección de textos) a la visión de la tradición que se quiere presentar, sino también la visión de la tradición a los textos seleccionados. En su exaltación de la poesía y la épica como pilares de la literatura nacional que, en consecuencia, conlleva la contradictoria canonización de Martín Fierro (el gaucho disidente perseguido por la autoridad) dentro de un sistema en el que la nacionalidad se define a través del concepto de raza –que, a su vez, une los componentes biológicos (el mestizaje) con los culturales (lo que Rojas llama “espíritu territorial”)–, Rojas opta por la interpretación del personaje como “espíritu de la tierra natal contándonos bajo el emblema de una leyenda primitiva, la génesis de la civilización en la pampa y las angustias del hombre en la bravia inmensidad del desierto” (1912: 78), arrojando una luz positiva sobre lo que él en realidad consideraría un antihéroe nacional. Por otro lado, el canon antidogmático y subversivo de Ingenieros del que se esperaría una exaltación del carácter antiautoritario del gaucho, a priori rechaza la épica como género constitutivo de la argentinidad puesto que remite a una sociedad feudal y hegemónica.

Basándose en la “representación social de los géneros” de Bourdieu (1995: 140), Degiovanni concluye que para Rojas, al igual que para los intelectuales del siglo XIX (lo que es otro signo de su conservadurismo letrado), la novela no viene a ser una literatura “seria” y “cult”, sino “plebeya” y “bastarda” (2007: 189). Aunque, como han señalado Guillory (1995: 239) y Bourdieu (1995: 399), la novela como género “vernáculo” desempeña un papel central en el cambio de la percepción de la literatura misma y en su apertura a los sectores (tanto de autores como de lectores) hasta entonces marginados que ocurre ya en el siglo XVIII en Europa, ese cambio todavía no se produce en la empresa canonizadora de Rojas realizada dos siglos más tarde. Excepto su carácter de entretenimiento y la posible mala influencia por las escenas de crimen o erotismo, la razón principal de la discriminación de novela por parte de Rojas es su creencia (retomada de Sastre, Alberdi y Sarmiento) que este género es incapaz de contribuir a la creación de una élite política y cultural, o mejor dicho a la reproducción de la “ciudad letrada”, que es lo que pretendía conseguir él con su proyecto, dirigido a una minoría selecta de lectores.

A diferencia del sistema conservador de Rojas, el sistema canónico de Ingenieros representa un cambio en dos niveles: tanto en su ideología del nacionalismo cultural de mercado, concebido desde una perspectiva antidogmática, como en la postulación de todo discurso de índole científico (político, sociológico, histórico, testimonial) como expresión del capital cultural. Esto significa un abandono del sistema “filologocéntrico” a favor de las nuevas ciencias culturales y sociales. Frente al sistema de Rojas, la propuesta canonizadora de Ingenieros es marcada por el prefijo “anti”; se define como una colección de carácter popular y masivo, anticriollo, anticolonial, antihispanista y antidogmático. Incorporando también a los miembros de los sectores no tradicionales, el programa de Ingenieros rompe con el círculo vicioso de la sucesión de la aristocracia criolla letrada para formar una “aristocracia del mérito” (1956) que dirija el país basándose en el conocimiento científico y el progreso común, buscando formas alternativas de gobernar.

Sin duda, la colección de Ingenieros puede ser vista como “la primera biblioteca de las futuras minorías del saber ajenas a los ‘privilegiados de la sangre, el poder o el dinero’”, como la describe Degiovanni (2007: 305). Dicho concepto representa un germen de la idea de “los saberes del pobre” que posteriormente introducirá y desarrollará Beatriz Sarlo, aplicándola precisamente a la literatura arltiana. Ya en esa descripción básica de la ideología en la que se basa el proyecto editorial de Ingenieros reconocemos un punto de vista que permitirá la incorporación posterior de Roberto Arlt al canon argentino. Abriéndose a los géneros hasta

entonces considerados “menores” y pretendiendo llegar a los grupos medios, el canon de Ingenieros se caracteriza por la exclusión total del género oratorio (elevado por Rojas) y la incorporación de las obras más documentales y populares como diarios, revistas, novelas semanales y folletos de obras teatrales. Se destaca la inclusión de tres géneros modernos que no aparecían en los currículos escolares, pero que sí alcanzaban un público amplio en aquel entonces: la crónica periodística, el cuento costumbrista, el relato de viajes o las memorias; todos representativos de la literatura arltiana. El canon de Ingenieros resulta innovador por un aspecto más: la inclusión canonizadora de trabajos de crítica literaria.

No obstante, si bien el canon de Rojas resulta exclusivista con respecto al género literario, el de Ingenieros lo es con respecto a la fecha de publicación de las obras. A pesar de su antidogmatismo ideológico y cientificismo metodológico, la propuesta canonizadora de Ingenieros no es menos discriminatoria, tanto con respecto al tema de “raza” nacional e inmigración (la única diferencia es que camina en el sentido opuesto) como con respecto a la postura antihispánica parecida a la de la Generación del 37 que juzgaba el pasado colonial como obstáculo principal para el progreso político y cultural argentino. Por esta razón la biblioteca de Ingenieros no incluye ni una sola obra con fecha de publicación anterior a 1810 ni las obras posteriores que abogan por el sistema colonial.

Ingenieros empezó su trabajo como médico. Redactó varios ensayos criminológicos y psiquiátricos analizando diferentes casos patológicos, como, por ejemplo, maniáticos y delincuentes, con el objetivo de ofrecer una suerte de terapia. Desde este punto de vista, la obra de Roberto Arlt con el abanico de personajes malhechores y problemáticos, a menudo estereotipados como “locos”, le resultaría sumamente interesante. Aún más si recordamos cómo Jorge Salessi definió el proyecto de Ingenieros: “vigilancia de las clases bajas, los obreros y las distintas poblaciones consideradas sospechosas, que se imaginaban sumergidas, transitando y traficando clandestina o invisiblemente por el puerto y la ciudad de Buenos Aires” (1995: 148). El proyecto de Ingenieros se cierra en 1925 y el año siguiente comienza la publicación de la serie de las novelas arltianas que, junto con sus artículos periodísticos y crónicas, abarcan una gran variedad de personajes del subsuelo porteño.

Está claro que en un sistema procriollo de derecha y en una democracia anticosmopolita y cristiana que, es más, identifica la literatura con la poesía y los géneros “serios” y “eruditos”, como fue el de Rojas, no había espacio para la ideología y obra de Roberto Arlt, pero ¿cuáles son las razones de su exclusión del canon de los proyectos editoriales que heredan el de Ingenieros y que le parecen ser mucho más cercanos en el sentido ideológico? Se supone que

allí habría entrado Arlt, pero el sistema que siguió vigente en el campo literario argentino era el de Rojas, por una serie de razones internas y externas explicadas pormenorizadamente por Degiovanni. Entre ellas podemos destacar el papel decisivo que tuvo el avance de las ideologías espiritualistas de derecha (presentes a nivel textual en “El discurso de Ayacucho” de Lugones y a nivel político en el primer golpe de Estado), junto con la filología en la enseñanza, que iba cobrando mayor fuerza, a pesar de la paralela institucionalización de la sociología como disciplina universitaria. Además, los mismos representantes de la izquierda que heredaron a Ingenieros no se mantuvieron tan estrictamente fieles a su propuesta.

El socialista Alberto Palcos, que dominó el proceso de canonización entre los gobiernos de Yrigoyen y Perón, al final se apartó de los ideales de La Cultura Argentina acercándose más bien a los de la Biblioteca Argentina. Esta manera “conservadora” de percibir la literatura y el canon se prolongó con otra empresa editorial: la Biblioteca de los Clásicos Argentinos de Estrada que, además, fue responsable del negocio con los textos escolares, lo que permitió una difusión aún más amplia, fija y duradera de los textos que publicaba. Como las únicas bibliotecas que hasta cierto punto continuaron la labor de Ingenieros, se pueden mencionar las ediciones de una modesta presentación, carentes de prólogos y aparato crítico, cuyo objetivo era llegar a un público amplio de lectores, hasta entonces no considerado y marginado, pero sus editoriales carecían tanto del poder legitimador de su propio canon como del poder deslegitimador del opuesto. Es más, ni siquiera se impusieron el objetivo de canonizar las obras publicadas, aún menos de imponerlas como obras nacionales, puesto que sus bibliotecas incluían también obras europeas y norteamericanas.

Para que ocurra esto habrá que esperar hasta los años 50 y 60 y la vuelta que al canon argentino le da el grupo Contorno con su postura socialista-reformista y con el objetivo de una crítica social y política que rechaza el elitismo, el conservadurismo y el nacionalismo de todo tipo (católico o de izquierda). El grupo también renuncia la cultura oficial peronista, aunque no de manera explícita porque eso pondría a riesgo el funcionamiento de su revista. La apertura del canon y la inclusión de autores y géneros inicialmente marginados (lo que, como hemos señalado, en Europa ocurrió en el siglo XVIII con la introducción masiva de la novela), aunque empezada por Ingenieros, no se realiza en su plenitud hasta las intervenciones del grupo Contorno que incluso dejan de percibir los folletines como “nuestro pecado”, como los describía Sarmiento (1950: 321) ofreciéndole base a la posterior doctrina de Rojas.

Podemos afirmar que una exclusión similar a la marginación inicial de la novela ocurrió posteriormente a los cuentos y a los subgéneros policiales y de aventuras. El género de la

novela sí comenzó a tomarse más “en serio”, pero no en todas sus variantes. Los tres casos, la escritura de cuentos y de subgéneros policiales y de aventura (junto con la lectura previa de los mismos), los apreciamos en Arlt que, en este aspecto, se muestra avanzado y reformador. Avanzado desde el punto de vista contemporáneo, cabe añadir, pero marginado desde el punto de vista de los primeros canonizadores de la literatura argentina. Marginado, incluso bárbaro, en cuatro niveles: a) hijo de inmigrantes bárbaros que b) se dedicaba a escribir esos “géneros menores” bárbaros, c) con su corrupción bárbara del idioma y que, además, d) leía ese pecado bárbaro de los folletines. Esas cuatro “maldiciones” a las que fue condenada la literatura arltiana ilustran de manera significativa el horizonte de expectativas de la primera fase de la recepción de su obra.

Refiriéndose a la conclusión de José Luis Mangieri de que son precisamente los hijos de inmigrantes, puesto que son los primeros que nacen al español de Buenos Aires, los que empiezan a estandarizar la lengua a través de la literatura nacional que estaba en plena formación en aquel momento, en su entrevista para la revista *Sudestada* Ricardo Piglia destaca precisamente a Arlt y Armando Discépolo como figuras más importantes dentro de ese proceso. Esos autores “trabajan con una lengua que no está para nada cristalizada y frente a esa proliferación de jergas, lenguajes, malos usos, interrupciones sintácticas –muy rico y muy productivo todo esto desde la mirada de un escritor que está atento a ese tipo de materiales– se levanta la versión estandarizada de una lengua literaria que podía sostenerse como una defensa frente a esa especie de invasión bárbara. Desde ya que lo más productivo vino de aquellos que se hicieron cargo de esos materiales” (2013: 33). Sobre este tema profundizaremos en el capítulo de la “mala escritura”.

#### IV. HISTORIA DE LA RECEPCIÓN ARLTIANA

*... ponerse en manos de los otros y esperar de estos el ser y el sentido que han de recaer sobre mí a través de mi trabajo...*

Carlos Correas, *Arlt literato*

De la misma manera que se puede hacer una historia de la literatura, se puede hacer también una historia del público literario, que no sea una historia del mercado, sino una historia de maneras de leer, como concluye Piglia a la manera de un verdadero experto en la teoría de la recepción:

Más allá de los valores y los juicios de gusto (que pueden ser coincidentes), es notable comprobar el modo en que el libro que uno ha escrito cambia y se transforma y se convierte en otro según el recorte que haga el crítico o el lugar desde donde lo lee. Se ve por supuesto ahí con una claridad nada común el carácter ideológico y social de la lectura. Todo crítico escribe desde una concepción de la literatura (y no sólo de la literatura) y a menudo su esfuerzo consiste en enmascarar la trama de intereses que sostiene su análisis (2001a: 55-56).

Basándose en el concepto introducido por Jameson (1981), Gramuglio concluye que la historia literaria es historia de las transformaciones y desplazamientos de los “ideologemas”, es decir, de las unidades discursivas complejas, a la vez ideológicas y formales, que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos. En nuestro caso se trata de respuestas simbólicas a las preguntas literarias concretas: qué autores se leen, qué temas se privilegian, cómo es concebida la función del escritor, etc. (1992: 41-42).

El período de las maneras de leer a Arlt que analizamos empieza con la publicación y recepción de sus primeras obras en los años 1920 y termina en nuestros días, casi un siglo después. A lo largo de este período sus obras obtienen varias ediciones y reediciones que nos sirven de orientadores y marcadores del proceso de la recepción y cuyas fechas de publicación indican puntos de una mayor concentración del interés receptor. Las últimas tres décadas han sido especialmente prolíficas en ese aspecto, lo que se puede comprobar en la bibliografía que proporcionamos al final del trabajo. En ella se encuentran enumeradas las ediciones, reediciones y recopilaciones de los textos de Arlt, publicadas independientemente o en obras completas y ediciones especiales, lo que nos posibilita seguir el proceso de su recepción



complementándose con el análisis que presentamos<sup>1</sup>. Empezaremos con el estudio de las primeras reacciones a la literatura de Arlt, seguiremos examinando los estereotipos que se forman en torno a ella y terminaremos con el repudio de los mismos y con las lecturas contemporáneas.

#### **IV.1. CHOQUE CON EL HORIZONTE DE EXPECTATIVA. TRANSFORMACIÓN DEL HORIZONTE**

Elaborando el principio dinámico de la evolución literaria, retomado de los formalistas rusos, al que se le añade el aspecto social e histórico subrayando el carácter dialéctico de la interacción entre la obra y el receptor, la estética de la recepción concluye que en cada época coexisten varias corrientes, formas y estilos literarios, pero sólo uno de ellos se impone como el canonizado e institucionalizado y representa, por consiguiente, la cumbre de las posibilidades de la producción literaria del momento (Jauss 2000a: 154-181). Cuando aparecen las primeras novelas de Arlt, las corrientes canonizadas vigentes son la telúrica y la gauchesca<sup>2</sup>, la última establecida por Rojas, como hemos señalado, no sólo como género autóctono y auténtico sino también emancipador, comprobando así la madurez y la autonomía de la literatura argentina. En comparación con la naturaleza, los espacios rurales y un lenguaje altamente culto y estandarizado (incluso en la boca de los gauchos<sup>3</sup>), los personajes de Arlt, perdidos en el subsuelo de la gran urbe de Buenos Aires y con una expresión vernácula,

---

<sup>1</sup> No obstante, cabe señalar que resulta inmensamente difícil, prácticamente imposible, localizar todas las ediciones de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, que han resultado ser las obras más famosas de Arlt. En los últimos años este díptico ha sido publicado por una incalculable cantidad de editoriales, sobre todo las menos conocidas, alternativas o izquierdistas, hecho que se debe probablemente a su temática y el contexto de la crisis económica de 2008.

<sup>2</sup> Las obras representativas del subgénero son *La vorágine* de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *Doña Barbara* de Rómulo Gallegos, publicadas en 1924, 1926 y 1929, respectivamente.

<sup>3</sup> “Ricardo Rojas, que postulaba la creación de una ‘filología argentina’, había cometido entonces ‘hábilis errores’ al confundir la lengua real de los gauchos con las poesías de escritores urbanos que pretendían exponer sus versificaciones no espontáneas como emanación del habla gauchesca” (González 2006: 162). *Don Segundo Sombra* en este sentido continúa el ideal poético de payada, el arte de las enunciaciones ingeniosas que el gaucho está dispuesto a componer de manera espontánea e improvisada, contrastando así fuertemente con el habla “vulgar y distorsionada” de los personajes de Arlt, con los que, no obstante, comparte la fecha de nacimiento literario.

Arturo Cova, el narrador de *La vorágine*, una de las novelas de la tierra representativas, incluso es poeta, por lo que los lectores nos topamos con una grandilocuencia admirable incluso en medio de la selva. Los personajes principales de *Don Segundo Sombra* y *Doña Bárbara*, a su vez, reflejan la postura que sus autores, conocidos hombres de cultura y erudición, toman delante de sus compatriotas “trayendo luz” a los habitantes “incultos e indomados” de las tierras del Río de la Plata (representados en la figura de Fabio Cáceres) y Venezuela (representados sobre todo en la figura de doña Bárbara), muchas veces mediante una oratoria solemne y elevada.

representan uno de los aspectos de la distancia o la resistencia con la que las nuevas obras se oponen a la expectativa de su primer público.

Cada una de las obras de Arlt evoca cierto horizonte de expectativa y una recepción positiva se puede realizar sólo si el público lo reconoce y acepta, es decir, si dispone de la experiencia estética y socio-cultural correspondiente. Puesto que la literatura de Arlt marcha en el sentido contrario de lo que se considera el *mainstream* de su época, se produce un fuerte choque con dicho horizonte y sus textos corren el peligro de ser rechazados. “Tu gran crimen es haber escrito eso aquí”, le advierte Olivari (1931) después de la publicación de *Los lanzallamas*, aplicando inconscientemente la regla de la transgresión del horizonte de expectativa.

No obstante, las décadas de los años 20 y 30 representan un momento importante de cambios en la historia argentina contemporánea. El modelo burgués, liberal y democrático de gobierno, introducido en los años 1880, se transforma, produciéndose una crisis de valores que exige una búsqueda de formas alternativas de organización social y política, a lo que se suman los efectos del golpe militar de 1930 y de la llamada “década infame”: el derrumbe del aparato del Estado, la fractura de la economía, la lucha de clases, el creciente poder militar y el progresivo desconcierto general. La crisis nacional argentina refleja una crisis internacional: el “jueves negro” y el “crack” de la bolsa de comercio en 1929 significan el quiebre del sistema capitalista, un poco antes tiene lugar la Revolución rusa y los bolcheviques de Lenin y Trotsky toman el poder demostrando la potencia de los movimientos obreros<sup>4</sup>.

De acuerdo con la conclusión de Ángel Rama (1958) de que en los años 30, los autores literarios empiezan a demostrar especial interés por lo histórico, lo social y lo político, muchos críticos (Amícola, Masotta, Jitrik) creen que las novelas arltianas no sólo profetizan sino que narran de manera simultánea la caída de una época, o de un horizonte de expectativa. En dicho contexto sociopolítico, los discursos idealizadores y mitificadores del pasado

---

<sup>4</sup> En el capítulo “La revolución como fundamento” de *Una modernidad periférica*, su libro fundamental en ese aspecto, Beatriz Sarlo analiza la importancia del tema de la revolución para los escritores jóvenes de la época, entre ellos Roberto Arlt: “los nuevos intelectuales de izquierda encuentran en la gesta del proletariado ruso un vector que los conduce no al pasado sino al futuro. [...] el impacto ideológico-político de la revolución se convierte en un leit-motiv de discursos y prácticas artísticos, genera compromisos y articula núcleos intelectuales la mayor parte de las veces apartidarios. [...] Son periodistas, poetas, artistas para quienes las transformaciones realizadas en Rusia ocupan todo el horizonte de cambio posible, manejan escasa información directa y no reparan en los detalles sino en la magnitud del movimiento” (2003: 123-124).

Más adelante vuelve a explicar: “La revolución rusa y los escritores europeos que la defendían son el cosmopolitismo de la izquierda intelectual argentina. Frente al europeísmo que señalan en los martinfierristas, el cosmopolitismo de izquierda aparece no sólo como la única solución moral sino también como la dimensión cultural donde podían moverse sin los pasaportes poseídos por Borges, Guiraldes, Victoria Ocampo o Gironde. Si ‘les falta cultura’, encontraron al margen de la cultura literaria una nueva cultura política que, también, les proporciona perspectivas sobre la literatura, el arte, y la función del escritor” (2003: 129).

nacional van perdiendo fuerza y se sustituyen por las visiones distópicas, dentro de las cuales incluimos la arltiana. Ya en *El juguete rabioso* se articula una crítica del trabajo asalariado con lo que se inicia la crítica de todo el sistema capitalista que culmina en *Los siete locos* (cuya fecha de publicación coincide con el “crack”), a lo que se suma el llamado a la anarquía desde las páginas de *Los lanzallamas*<sup>5</sup>. El mismo Arlt, de nuevo con sus propias intervenciones y explicaciones en *El Mundo*, estimula esa lectura describiendo *Los siete locos* como “índice psicológico de caracteres fuertes, crueles y torcidos por el desequilibrio del siglo” (Borré 1996: 47).

Otros rasgos del vanguardismo de Arlt son los temas urbanos y especialmente lo porteño, representado no tanto en las aguafuertes, como se suele pensar, sino en las novelas, y tratado de una manera completamente diferente a la anterior que, a través de Capdevila, Lugones, Larreta y Rojas, representaba una Argentina “señorial” o “virtuosa”<sup>6</sup> (Correas 1995: 276-277). Asimismo su teatro vanguardista<sup>7</sup> rompe con el horizonte de expectativa de un público acostumbrado al costumbrismo y los sainetes del cambio del siglo<sup>8</sup>. El “Teatro del Pueblo”, con el que Arlt empieza a colaborar aceptando la invitación de su fundador Leónidas Barletta, es el primer movimiento de teatro independiente en Argentina. Sus miembros rechazan modelos profesionales y comerciales de representación, introduciendo toda una serie de innovaciones técnicas y temáticas<sup>9</sup>. Precisamente como dramaturgo en este teatro, Arlt obtiene el máximo reconocimiento y conquista un público más amplio acercándose de manera más directa al receptor, hechos que indudablemente desempeñan un papel decisivo en su canonización.

---

<sup>5</sup> Amícola analiza el repertorio de los métodos empleados por la revolución rusa que reaparece en la narrativa de Arlt reforzando el imaginario del terrorismo anarquista de la Sociedad Secreta que se combina con las prácticas del ocultismo: doble identidad, agentes encubiertos, líderes carismáticos, juego de obediencia y traición, crimen, complot, etc. Todos estos motivos, junto con muchos más, le servirán luego a la literatura y crítica de Piglia, cuya aportación a la crítica y recepción de Arlt la analizaremos por separado en uno de los capítulos a continuación. Con respecto al tema de la anarquía en Arlt, consúltese también Ferrario (2013).

<sup>6</sup> Con su *Evaristo Carriego* y la visión arrabalera Borges es un caso diferente de los autores enumerados, pero él tampoco entra en la ciudad, y aún menos en su subsuelo.

<sup>7</sup> Muchas veces su producción dramática logra niveles de vanguardia más altos que la puesta en escena de sus obras por Leónidas Barletta. Con respecto a este tema, consúltese el estudio del “Teatro del Pueblo” de Ogás Puga (2011).

<sup>8</sup> Es conocida la crítica que de *La fiesta del hierro* escribe el poeta César Fernández en el número de noviembre-diciembre de 1940 de *Conducta*: “La ilusión artística ha sido lograda plenamente. Puede el autor dormir plácidamente esa noche. No así el espectador” (citado en Borré 1996: 68).

<sup>9</sup> Sólo una obra de Arlt se estrena en un teatro profesional, *El fabricante de fantasmas*, y es precisamente esa obra la única que no obtiene éxito.

Su ingreso al arte “desde el otro lado”, es decir, desde la literatura popular<sup>10</sup> y el teatro independiente, le posibilita el distanciamiento de los usos limitados de la aristocracia practicados en su época, vaciados ya de sentido. No tomando parte en la cultura relacionada con la Revolución de Mayo o la Generación del 80 y no continuando la vieja dicotomía civilización-barbarie, las obras de Arlt producen un efecto que podríamos llamar un “cambio desde abajo”, tanto a nivel de la forma como a nivel del contenido. Con él nace la literatura de subversión en Argentina, una literatura que aparece como asalto a la cultura dominante. A través de sus famosas “estrategias de corte” (Piglia 2013: 34), Arlt rompe con una única manera de hacer literatura, dirigida por las instituciones que le ponen cadenas en forma del estilo “adecuado”, “correcto”, “publicable”. Arlt comprueba que lo opuesto o lo imposible es también posible. Y por eso muere a los 42 años, como un mártir, concluye Piglia, de manera un poco patética: “Si uno toma la vida de los escritores como metáforas de relatos imaginarios, podría verlo como el héroe joven que enfrenta los destinos más atroces y muere” (2013: 34).

Con él se institucionaliza el lunfardo<sup>11</sup> y se introducen el existencialismo y el infrarrealismo en la literatura argentina. En la misma época en la que se escriben novelas gauchescas y telúricas, Arlt empieza a redactar literatura fantástica, ampliando los límites del realismo y cuestionando la relación entre la realidad y la literatura, o teatro<sup>12</sup>. Ya en 1953, cuando todavía se insiste en las convergencias con los realistas rusos, Sebrelli analiza el aspecto surrealista arltiano. Es un excéntrico realista y en esa paradoja yace su maldición: “Es demasiado excéntrico para los esquemas del realismo social y demasiado realista para los cánones del esteticismo” (Piglia 2001a: 23), de la misma manera que era demasiado pequeñoburgués para un diario comunista, cuya percepción lo convirtió precisamente en lo que, como escritor proletario, consideraba su propio antípoda<sup>13</sup>. Esas tensiones y el hecho de que no se deja encasillar (ni Florida ni Boedo, ni realismo ni surrealismo ni literatura fantástica, y todo lo enumerado a la vez) hacen problemática su posición dentro del canon de

---

<sup>10</sup> Arlt era conocido como lector arduo de las novelas por entregas y de la literatura masiva, por lo que se crea uno de los prejuicios sobre su escritura. Sobre este aspecto profundizamos en un apartado del capítulo sobre la “mala escritura”.

<sup>11</sup> Güiraldes incluye dos capítulos de *El juguete rabioso* en la revista *Proa* (núms. 8 y 10), una revista vanguardista de novedades literarias que incluía también los textos de Macedonio Fernández y comentaba los textos de Joyce, lo que desde la perspectiva de hoy es un elogio indirecto a la obra de Arlt dada la compañía literaria en la que aparece. Es más, *Proa* no censura las expresiones populares, dialectales y lunfardas, ni siquiera aparecen entrecomilladas, como en la edición original o en las notas en *El Mundo*.

<sup>12</sup> Especialmente en *La fiesta del hierro* donde experimenta con procedimientos innovadores fusionando en un solo texto la realidad, la farsa, lo político y lo social.

<sup>13</sup> Arlt fue integrado a la redacción de la revista *Bandera Roja*, pero en menos de un mes se retira por las disidencias con los militantes directores de la publicación. Para un análisis detallado del conflicto véase el capítulo “Ejercicio de artillería” en Saïtta (2008: 139-180).

la literatura argentina y enfatizan la condición de su orfandad, que lo lleva a la marginación en la primera fase de la recepción.

Con la transformación del horizonte de expectativa que se produce con Arlt, cambia la mirada de ver al hombre, a la sociedad y, por consiguiente, a la literatura. Ya no se las percibe a través de dicotomías que resultan demasiado categóricas, finales y parciales a la vez. Arlt, en cambio, piensa el funcionamiento de la sociedad en su totalidad, partiendo de lo que para Piglia serán los núcleos básicos: poder, dinero, locura, verdad, complot. Ladrones, prostitutas y locos del subsuelo porteño sustituyen a los héroes nobles de la novela gauchesca: el hampa sustituye a la pampa (Jaeckel 2015). Arlt no busca complacer a los lectores existentes sino formar nuevos lectores cambiando el horizonte de expectativa. Su literatura no se ajusta a los moldes (lo que según Even-Zohar representaría una “canonicidad estática”) sino que establece nuevos criterios de análisis a través de la “canonicidad dinámica”, postulando justamente su modelo como principio productivo dentro del (poli)sistema. Con Arlt cambia la sociedad, pero cambia también la manera de mirar esa sociedad; cambia la literatura, pero cambia también la manera de mirar esa literatura. Cuando luego esas miradas nuevas se vuelven de nuevo hacia la misma literatura arltiana, cambia también su posición dentro del canon.

Podemos concluir, en términos jaussianos, que la distancia estética de la literatura de Arlt se disminuye con el paso de tiempo y con la transformación del horizonte de expectativa; que la polivalencia de sus textos guardaba recursos de reserva para las futuras generaciones innovadoras. Sin pretensión de igualar a Arlt con Cervantes o Shakespeare, pero teniendo en cuenta que sin duda resulta por lo menos curioso que un autor, rechazado por los puristas y nacionalistas de su época, se convierta en uno de los pilares de la literatura nacional argentina desde el punto de vista contemporáneo, citamos la conclusión de Pozuelo Yvancos: “Leer esta cita y conocer cómo Cervantes o Shakespeare fueron en su día autores anti-canónicos puede frustrar felizmente las aspiraciones conservacionistas hacia un canon estático” (2004: 4).

Desautomatización e innovación que exige el cambio del horizonte de expectativa remiten a la conclusión de la que se vanagloria Roberto Arlt en su famoso prólogo a *Los lanzallamas* publicado en 1931. Saliendo en defensa de su literatura que, a su modo de ver, no fue acogida de manera adecuada en su tiempo, pero a la que seguramente la espera un futuro mejor, escribe:

El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que

encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y “que los eunucos bufen” [...] Y que el futuro diga (2004: 11).

El afamado “cross a la mandíbula”, tantas veces relacionado con la literatura arltiana en su totalidad, no es otra cosa que la violencia sobre el horizonte de expectativa acostumbrado, una invitación a la ampliación o ruptura del mismo, un reproche a los esterilizados e impotentes autores y lectores eunucos, cortos de vista, que se mantienen paralizados en las estancadas aguas del presente.

## IV.2. CONSTRUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS

*... [dar] la supremacía sobre mí mismo a ese Otro que yo soy para los Otros...*

Carlos Correas, *Arlt literato*

De acuerdo con el principio de la estética de la recepción y la semiótica literaria sobre la reducción y homogeneización de la pluralidad y polivalencia de textos literarios, a lo largo del proceso de la recepción de Roberto Arlt se produjo una fuerte estereotipación de su literatura como subproducto de la canonización que paralelamente se iba llevando a cabo. Esas imágenes típicas, que se perpetúan a lo largo de la recepción, representan las maneras acostumbradas de leer a Arlt en ciertas épocas; según cambian las épocas, cambian también las lecturas. Dicho proceso empieza en los primeros años de la publicación de sus obras cuando se crean unas imágenes de su vida y obra, estrechamente entrelazadas, que permanecen en el imaginario colectivo del mundo literario hasta hoy en día, lo que constituye una de las primeras causas del retraso de una recepción más amplia: la crítica posterior no empieza desde cero, desde una posición neutra, sino que en primer lugar debe disipar los prejuicios establecidos en épocas anteriores.

La historia de Arlt “el problemático” se inicia con las dificultades que tendrá para encontrar editoriales para la publicación de su primera novela y de algunas obras posteriores. La publicación de la primera edición de *El juguete rabioso* en la editorial Latina en 1926, como es sabido, la consigue por intervención de su protector Ricardo Güiraldes que le corrige el texto cambiándole incluso el título, como un verdadero experto publicista (la novela se debía titular *La vida puerca*). En aquella época Güiraldes le ayuda incluso con sus problemas financieros costeándole las cotizaciones necesarias para publicar en algunas revistas.

Como explica Saïtta (2008: 46), Arlt no consigue publicar la segunda edición de su primera novela en una editorial vanguardista como Proa por problemas financieros (a pesar de otra intervención de Güiraldes), ni tampoco en una editorial más tradicional como Gleizer, o más popular como Babel, así que lo intenta con una editorial de izquierda y la publica en Claridad en 1931, eliminando la cordial dedicatoria a Güiraldes, previamente incluida en la primera edición, por la discordancia ideológica entre su antiguo protector, tradicional y derechista, y la nueva editorial dirigida por Antonio Zamora. Dicho acto, en el que se observa que lo único que le importa a Arlt es publicar, a todo precio, sin pretensiones moralizantes, lo podríamos interpretar como traición al amigo y protector, surgiendo así en la vida de Arlt lo que luego será uno de sus principales motivos literarios<sup>14</sup>.

A esas dificultades para la publicación, se suma después el rechazo de la crítica. Las reseñas negativas que la obra obtiene proyectan los rasgos característicos que asumirá la exégesis tópica y desfavorable sobre la literatura arltiana: el rechazo, la exclusión, la marginalidad. La crítica de las obras arltianas que más resonancia tiene es, curiosamente, la de Elías Castelnuovo que desde la editorial Claridad (la cual precisamente por su sugerencia no publicó la primera edición de *El juguete rabioso*), y junto con Samuel Glusberg de la editorial Babel, le recomienda a Arlt “dedicarse a la venta de legumbres”<sup>15</sup>. Excepto por su expresividad, es posible que perdure precisamente esa crítica porque Castelnuovo era amigo de Arlt y porque en 1969 (Zas) y luego de nuevo en 1980 vuelve a insistir en lo que se convertirá en uno de los mayores “fallos” de la literatura arltiana: la mala escritura.

Los motivos que tuve para rechazar los originales del libro de Roberto Arlt, cuyo título era entonces *De la vida puerca*, modificado después de la corrección de la obra por Ricardo Güiraldes con el extraño título de *El juguete rabioso*, fueron los siguientes:

1) Porque esos originales estaban tan llenos de correcciones, de faltas de ortografía, de palabras malemployadas, y de imágenes impublicables, como por ejemplo: “Tenía un par de labios rojos como un par de almorranas”, viniendo en definitiva tan embrollado que de mandarlo así a la imprenta no se le hubiese aceptado. [...]

3) Porque le señalé hasta doce palabras mal puestas, que evidentemente él no conocía con exactitud, al punto que no supo decirme cuál era su verdadero significado. Le gustaba a menudo un término categorizado –entelequia– y según se desprendía de la lectura lo

---

<sup>14</sup> Silvio Astier al final de *El juguete rabioso*, en el capítulo con el título significativo, “Judas Iscariote”, traiciona a su amigo denunciando su plan del robo, en el que él también debía participar.

<sup>15</sup> *Crítica Magazine*, núm. 2, 22 de noviembre de 1926, citado en Saïtta (2008: 59) y Borré (1996: 23).

utilizaba más tarde sin consultar jamás un diccionario, que por esa época no tenía, como no tenía tampoco un escritorio y menos una biblioteca. [...]

4) No es que yo hiciera una cuestión de saber o no saber gramática, pero es el caso que no se puede mandar a componer un libro si no se respetan todas sus leyes (2013: 6).

Este aspecto de la literatura arltiana, más que cualquier otro, por el interés que ha despertado y por el significado que ha ido cambiando dentro de los procesos de su recepción y canonización, merece un estudio pormenorizado, por lo que le dedicaremos uno de los capítulos a continuación.

Sin embargo, como ocurre siempre con los estereotipos y prejuicios, la crítica adversa de la primera novela (del mismo modo que de la segunda, *Los siete locos*) es sólo una parte de la historia. A lo largo de todo ese tiempo –incluso antes de la publicación de esas dos novelas, como veremos– Arlt no tiene problemas en publicar otras obras en otros medios y también recibe reseñas y críticas sumamente elogiosas. Antes que nada, hay que señalar que *El juguete rabioso* consigue ser publicado porque Roberto Arlt gana el concurso que en 1925 anuncia la nueva editorial Latina<sup>16</sup>. Por otra parte, ya en 1917 publicó el cuento “Jehová” en la *Revista popular* de Juan José de Soiza Reilly, que ya en esa década demostró confianza en su trabajo<sup>17</sup>. En 1922 aparece uno de sus cuentos más famosos, “La tía Pepa”, en el célebre folleto *Los pensadores* de Antonio Zamora que luego fundaría la editorial Claridad como ex empleado de Crítica (Borré 1996: 23). El mismo cuento volverá a aparecer en *Mundo argentino* en 1926, el mismo año de la publicación de *El juguete rabioso*, esta vez bajo el título “El gato cocido”. También escribió algunos cuentos para *Mundo argentino*, *Última hora* y *Don Goyo*. En 1925 en la revista *Proa* se divulgan adelantos de *La vida puerca*, fragmentos de los capítulos “El Rengo” y “El poeta parroquial” (que luego, sin embargo, no incorporará en la novela).

En 1926 ya escribe para *Última hora* (notas sin firma), *Claridad*, *Mundo argentino* y *El hogar*, iniciando así también su carrera periodística. El capítulo “El humillado” de la futura novela *Los siete locos* es seleccionado en 1928 para la antología que se publica el año

---

<sup>16</sup> No obstante, también hay que advertir, como lo hace Borré (1996: 21), que los hermanos Aldo y Lorenzo Rosso que dirigían la editorial conocían a Arlt y que es posible que Güiraldes ejerciese influencia sobre Enrique Méndez Calzada, uno de los jurados en el concurso.

<sup>17</sup> Sobre eso Arlt escribe en la aguafuerte “Este es Soiza Reilly”, agradeciéndole por creer en sus capacidades literarias. “Por eso yo no me he olvidado nunca de Soiza Reilly. Fue la primera mano generosa que me regaló la más extraordinaria alegría de mi adolescencia. Dos meses después, la revista que dirigía Soiza Reilly, iba a la quiebra. Pero yo sé, que si continué escribiendo, era porque en ese artículo pegado con cuatro clavos a la pared de mi cuarto, yo veía una invisible promesa de éxito en el grande título de ‘prosas modernas y ultramodernas’ que a modo de irónico elogio había puesto el escritor maduro, para el muchacho que creía que cuanto más términos ‘difíciles’ se usan en la prosa, más artística era ésta” (1969: 66).



siguiente por la editorial Claridad bajo el título *Cuentistas argentinos de hoy, 1921-1928* (Saítta 2008: 121). Santiago Glusberg, en 1933, después de fundar la editorial Anaconda, publica *El jorobadito*, una de las selecciones de cuentos más conocidas de Roberto Arlt. Alberto Hidalgo, aunque menciona que Arlt “no conoce la gramática elemental” (1929: 73), alaba su imaginación creadora. La nota que aparece en *Crítica* en 1926, inmediatamente después de la publicación de *El juguete rabioso*, habla de un “recio escritor” y de un “libro admirable”, concluyendo que “toda la literatura de Boedo no cabe en tres páginas de las ciento sesenta de *El juguete rabioso*”<sup>18</sup>, por lo que algunos testigos de la época hasta sugieren que fue escrita por el mismo Arlt. Sea como fuere, queda claro que ni siquiera en los inicios más tempranos de su carrera literaria las dificultades con la publicación eran tantas como para justificar el prejuicio del rechazo que se crea en la crítica posterior, y que la recriminación por una escritura mala definitivamente no constituye la única reacción a sus obras.

Su segunda novela, *Los siete locos*, gana el tercer premio municipal de literatura cuando todos los pronósticos le aseguraban el primero (Saítta 2008: 109). Con ella ocurre lo mismo: recibe tanto la crítica adversa<sup>19</sup>, como la elogiosa, con la significativa diferencia de que obtiene una fama casi inmediata<sup>20</sup> entre los lectores, al igual que sus aguafuertes porteñas que también se empiezan a publicar en esa época (en 1928) en *El Mundo*. Ya el mero hecho de ser ésta la única columna firmada<sup>21</sup> revela que se trataba de un lujo no permitido a todos (González Lanuza 1971). En el valioso estudio de Omar Borré (1996) en el que el autor presenta de manera cronológica y sistemática la gran mayoría de reseñas y reacciones críticas a las novelas arltianas, junto con sus aguafuertes y una considerable parte del teatro, publicadas en el período entre 1926 y 1990, y en el que también reúne una bibliografía y documentación extensa de y sobre Arlt, se puede encontrar información detallada sobre cada una de las respuestas críticas, por lo que remitimos a él para más detalles sobre el asunto. Hemos realizado este análisis pormenorizado de los primeros esfuerzos de Arlt por publicar y de las primeras reacciones a sus obras como ejemplo emblemático del acercamiento crítico a sus textos. Además, es allí donde se esconde el germen de la recepción estereotipada de su obra,

---

<sup>18</sup> *Crítica Magazine*, núm. 2, 22 de noviembre de 1926, citado en Borré (1996: 22-23).

<sup>19</sup> Samuel Glusberg, por ejemplo, no pierde la oportunidad de advertir de que se trata de una novela de “un loco más” (citado en Borré (1996: 40)).

<sup>20</sup> El impacto más alto y concreto lo producen sus notas diarias tituladas “Hospitales en la miseria” publicadas en 1933 en las que Arlt denuncia el estado deplorable de los hospitales municipales que descubre visitándolos con una identidad falsa. Sus aguafuertes se pegan en las paredes de los hospitales y, mientras que los jefes amenazan con las denuncias, su palabra escrita tiene efecto en la praxis y las condiciones mejoran: se empieza a emplear mayor número de enfermeras, se equiparan nuevas salas, hay más limpieza, etc. (Saítta 2008: 84-87).

<sup>21</sup> Desde 1928 hasta su muerte en 1942 Arlt escribe una nota periodística al día, primero sin firma y sin título. Ya en el año 1928, a partir del 5 de agosto, la sección empieza a titularse “Aguafuertes porteñas”, el 14 de agosto asoman los iniciales R. A. y desde el 15 de agosto aparece el nombre completo, Roberto Arlt (Saítta 2008: 73).

que se puede comprobar incluso en los títulos de algunos trabajos críticos: *Roberto Arlt, el torturado* (Larra 1950); *Arlt. El habitante solitario* (Guerrero 1972); “Centenario de Roberto Arlt, narrador de la marginalidad” (de Castro; González Bolaños 2000).

Torturado, solitario, marginado – son todos los estereotipos que se crean alrededor de la figura arltiana que, significativamente, él mismo ayuda a difundir. En una de las cartas dirigidas a su hermana Lilia<sup>22</sup> se queja de no poder amar a su mujer si ella no siente lástima por él. Es lástima, no amor o aprecio, lo que necesita Arlt y lo que aparece aquí como un lapsus freudiano. De ahí tantas insistencias en lo negativo y oscuro, en la desventura y el fracaso, en los problemas que encuentra al escribir y publicar; por eso no está contento con la crítica ni siquiera cuando le es favorable; es por eso también por lo que pone en movimiento un mito según el que hay que sentirle pena, a pesar de ser consciente de su éxito: “soy el mejor escritor de mi generación”, afirma orgullosamente en la misma carta; “me sobran editores”, escribe en la ya citada autobiografía de 1929. La posición de Arlt resulta sumamente paradójica: un autor inconformista e iconoclasta, que juzga abiertamente la disfuncionalidad y la putrefacción de la sociedad tal y como es<sup>23</sup>, despreciando toda la profesión de la escritura<sup>24</sup>, a la vez necesita, casi desesperadamente, ser aceptado y reconocido por la misma profesión y esa misma sociedad que subvierte, así como ser incluido en la misma tradición que aniquila.

Que el mito de tortura y lucha ha tenido efecto, lo comprobamos en el nivel expresivo del discurso crítico que en gran parte consiste en la terminología que denota conflicto y lucha, esa famosa *struggle for life*<sup>25</sup> arltiana. El vocabulario que él utiliza en sus obras pasa así a la crítica, demostrando, por una parte, la prolongación de la ficción en la crítica anunciada con el concepto de la “figura de autor” y, por otra, que el campo literario es un campo de lucha, como hemos ido señalando. A lo largo de todo el proceso de la recepción de Arlt, la crítica contemporánea incluida, se perpetúa el imaginario bélico y se habla de su literatura en términos de violencia, destrucción, desastre, pelea y guerra. Es más, ésa parece ser la manera en que su literatura se canoniza, la forma en la que se esculpe el monumento (en el sentido foucaultiano) con el que entra a formar parte del parnaso literario argentino y que resulta

---

<sup>22</sup> Transcrita en Borré (1996: 162-164) y Saítta (2008: 104-106).

<sup>23</sup> Como uno de los ejemplos más famosos podemos destacar la aguafuerte “¿Quiere ser usted diputado?” (1998: 194-196).

<sup>24</sup> Véanse, por ejemplo, las aguafuertes “Por qué no se vende el libro argentino” (1975: 95-99), “Sociedad literaria, artículo de museo” y “Un poco más sobre la Sociedad de Escritores” en las que Arlt critica la “vieja guardia” de escritores como Carlos Obligado, Jorge Luis Borges o Enrique Banchs (1998: 393-398).

<sup>25</sup> En su conversación con el viejo amigo Silvio en *El juguete rabioso*, Lucio comenta: “La *struggle for life*, che... unos se regeneran, otros caen... ¡así es la vida!” (2011: 202).

difícil, hasta imposible, modificar. En una de las críticas más recientes (del año 2013) se explica que la literatura arltiana significa una “irrupción violenta y descarada”, a partir de la que “la literatura argentina ya no volvería a ser la misma” (Portela; Lanese 2013: 5); “*La pelea* de su vida fue maravillosa y en un mano a mano con los escritores de su tiempo, Roberto Arlt supo *ganar*, indiscutiblemente, por *knock out* discursivo”. Para la literatura de su tiempo y de su país Arlt es:

una suerte de *desafío*. Su conocimiento de buena parte de la literatura extranjera, su conciencia de que algo diferente está pasando en ese terreno, su irritación frente a la mojigatería local, lo ayudan sin duda a desatar las fuerzas que germinan en su interioridad, a elegirse como escritor (y como un escritor diferente), a decidir que la literatura, la palabra escrita, será su *arma de combate*. Así, en medio de una sociedad que vivía inmensos sacudimientos sociales bajo una cómoda formalidad, y frente a una literatura que no la cuestionaba en profundidad (y que, salvo contadas excepciones, tampoco se cuestionaba), la aparición de la narrativa arltiana puede interpretarse hoy como la manifestación de *un doble ataque*: a aquellas legalidades y a ese sector del mundo cultural argentino cuya pareja superficialidad lo revelaba inepto para desnudar los males interiores de su sociedad (Fernández Berro 2013: 9, énfasis agregado).

Se propone “*dinamitar* el edificio literario de su época, *las armas* con las que contó estaban en los libros, en *los arsenales* literarios que supo frecuentar”, se concluye (Goloboff 2013: 11, énfasis en todas las citas agregado).

Ya en 1949, es decir, antes del libro de Larra (1950) que se suele considerar el punto que marca un giro crítico en el acercamiento a la literatura de Arlt, Juan Carlos Ghiano diagnosticó tres problemas que paralizan la crítica: obsesión por la mala escritura, por el realismo de pésimo gusto y por las cuestiones morales. Efectivamente, alrededor de estos tres ejes se tejen los estereotipos y los prejuicios sobre su obra. Con respecto al tercer aspecto, a las “aberraciones sexuales” e “imágenes impublicables” (Castelnuovo 2013 [1980]: 6), se suman los temas y motivos de sus crónicas policiales publicadas en el diario *Crítica* a partir de 1927. Arlt busca lo indebido y lo prohibido, aquello no abarcado por otros medios, lo marginado y lo escondido. Esos acontecimientos ilícitos, que los porteños aparentemente preferirían ignorar y que en la sección policial del diario más bien se presentan acentuados con la ayuda ilustrativa de dibujos, fotografías y títulos llamativos, contribuyen al alejamiento de Arlt de los espacios “apropiados” de un escritor y a su consecuente marginación.

Si al arriba mencionado rechazo de estilo añadimos lo que podríamos llamar “rechazo de la decencia” –“socialmente me interesa más el trato con los canallas y los charlatanes que el de las personas decentes” (Borré 1996: 34)– y la reaparición de los mismos motivos y personajes en su ficción, cayendo en temáticas improcedentes –crimen, prostitución, etc.– sobre todo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, la lista de las razones que alejan a Arlt de los decorosos espacios intelectuales es completa. La crítica literaria de los años 20, 30 y 40, además de moralizante, era una crítica estilística e impresionista, purista tanto a nivel lingüístico como temático. Esa crítica juzga la vulgaridad en esos dos niveles, acusando a Arlt de promover el ocio, la vida parasitaria y criminal.

La novela es mala. Está mal escrita. Es innoble. Pues, además de las crudezas repulsivas, no asoma un destello de buen gusto, de verdad, de talento. [...] La obra de Arlt no es una creación, ni es ni podrá catalogarse como literatura nuestra (Liacho 1934: 120).

Como vemos, esa primera crítica arltiana se centra mayoritariamente en su trabajo novelesco. El teatro y la cuentística se empiezan a analizar de manera sistemática mucho más tarde, principalmente porque Arlt empieza a escribir obras dramatúrgicas más tarde<sup>26</sup> y porque los cuentos se publican y republican de manera dispersa, lo que dificulta un acercamiento holístico. Además, para una crítica teatral se necesita una pluridimensionalidad de perspectivas más complejas, dados los diferentes códigos que supone ese tipo de creación<sup>27</sup>, y para la crítica de la cuentística se necesita una elaboración previa de la base teórica. Ambas condiciones se cumplen mucho más tarde, retardando el acercamiento a dichos géneros<sup>28</sup>. Igualmente, son escasos los medios que se interesan por los teatros independientes. Hubo solo un momento de mayor interés en la década de 1960 cuando en el teatro de Buenos Aires y Montevideo surgió una nueva corriente similar. Después de la muerte de Leónidas Barletta en 1971, el “Teatro del Pueblo” se desintegra, dejando más espacio para el teatro profesional y

---

<sup>26</sup> Termina la novela *El amor brujo* en 1932 y luego se dedica exclusivamente al teatro.

<sup>27</sup> Cayetano Córdova Iturburu que escribe el prólogo a *Trescientos millones* y Raúl Scalabrini Ortiz que reseña su estreno en 1932 son los primeros críticos que analizan el teatro arltiano. Ghiano en 1959 afirma que todavía no se percibe una influencia teatral de Arlt puesto que el teatro argentino volvió al sainete combinándolo con el absurdo europeo. La primera edición de *Teatro completo* se publica en 1968 con el prólogo de Mirta Arlt. Para una bibliografía más detallada sobre el teatro arltiano consúltense las listas bibliográficas de Borré (1996). Entre los trabajos y ediciones posteriores a su libro cabe destacar el valioso trabajo de Laura Juárez (2010) cuyo gran parte se dedica al estudio del teatro arltiano, proporcionando una extensa bibliografía, y *Roberto Arlt. Teatro completo* publicado en 2011 con el ensayo preliminar de David Viñas.

<sup>28</sup> Ni siquiera Borré, que facilita una admirable y quizá la más copiosa bibliografía sobre la crítica arltiana y que se encarga de una edición de *Cuentos completos* arltianos en cooperación con Ricardo Piglia (1996), no se dedica al estudio de la crítica arltiana centrada en su cuentística. En ese aspecto son de enorme importancia los volúmenes *Novelas completas* y *cuentos* de 1963 con el prólogo de Mirta Arlt y *Cuentos completos* publicados en 1998 con el prefacio de Gustavo Martín Garzo y postfacio de David Viñas. Asimismo consideramos beneficioso el trabajo crítico de Domingo Luis Hernández (1995).

comercial. A las aguafuertes les toca un destino un poco diferente: obtienen una fama inmediata entre el público lector despertando asimismo el interés crítico. Sin embargo, también tendrán que pasar años para que se despojen del contexto periodístico y entren a formar parte de los estudios de la obra de Arlt en su totalidad.

### IV.3. CAMBIO DE PERSPECTIVA. ARLT PROGRAMÁTICO.

Además del mencionado trabajo de Juan Carlos Ghiano (1949), dedicado sólo en parte a la literatura de Arlt, los primeros textos que se proponen reivindicar su escritura son de Raúl Larra (1950), la revista *Contorno*, con el número especial<sup>29</sup> de 1954, y Nira Etchenique (1962). De la bibliografía citada por esta última, nos enteramos del estado de la crítica arltiana en la época. Veinte años después de su muerte, además de los textos enumerados, en la lista bibliográfica de lo que se supone que es un estudio serio de su obra, encontramos sólo dos entradas más: el trabajo de Roberto Mariani (1942) y un folleto editado por un núcleo de actores argentinos con ocasión de la semana de homenaje<sup>30</sup> (1948). Larra y Etchenique se proponen defender la literatura de Arlt después de las primeras críticas adversas, cuando ya habían cobrado fuerza muchos estereotipos prejuiciados que acabamos de presentar.

No obstante, en su empeñada batalla con las imágenes negativas de la literatura arltiana, estos dos autores frecuentemente recurren a una igualmente infundada idealización de su vida y obra, intentando combatir la imagen de un Arlt “bárbaro” y “rabioso” con la de un Arlt tierno y bondadoso: “Todas las crueldades que imagina en sus libros le son impracticables en la realidad. Arlt tiene un corazón generoso y dulce, un corazón defraudado que no consigue endurecer jamás” (Etchenique 1962: 70). La misma impresión la intenta producir Larra, adjuntando a su estudio las cartas de amor inéditas de Arlt, “en la creencia de que ellas ayudan a una mejor comprensión del Arlt íntimo”, como explica (1992: 129), como si se tratara de un tabloide y no de un análisis crítico.

Resulta de especial interés destacar una crítica temprana que sí consigue liberarse de los prejuicios expuestos. En 1930 el crítico Ulises Petit de Murat hace una reseña de la novela argentina, señalando a Manuel Gálvez como creador de la epopeya ciudadana y, anticipando

---

<sup>29</sup> El él escriben: Gabriel Conte Reyes, Ismael Viñas, Ramón Elorde, F. J. Solero, Juan José Gorini, M. C. Molinari, Fernando Kiernan, Diego Sánchez Cortés, Jorge Arrow y Adelaida Gigli.

<sup>30</sup> Como autores se mencionan: Córdoba Iturburu, Marcelo Menasche, José Marial, Vicente Barbieri, Ernesto Castany y el ineludible Raúl Larra (Etchenique 1962: 121).

la crítica de los años 50, afirma que con Ricardo Güiraldes se cierra una época mientras que con Roberto Arlt se abre otra. Él mismo aclara que ése es el primer intento de una crítica arltiana (de una crítica institucionalizada, agregamos) y no hace ninguna mención a su manejo de la ortografía o la gramática, hecho que de manera adicional comprueba su profesionalidad y la madurez de su trabajo. Por primera vez un crítico se concentra en el análisis completo y sistémico de la estructura y el contenido de la literatura de Arlt, colocándola, además, en el espacio literario más amplio al que pertenece y con el que establece relaciones de la más variada índole.

Que la postura crítica cambia en los 50 con el grupo Contorno ya es la manera estereotipada, canonizada, de analizar el desarrollo de la crítica literaria en torno a Arlt<sup>31</sup>, que comprueba que no es sólo el cambio de manera de leer a Arlt la causa de su cambio de posición dentro del canon, sino también de la transformación del mucho más amplio espacio canonizador. En esa década alcanzan su auge la crítica sociológica y psicoanalítica, por lo que muchos críticos abordan la literatura de Arlt en clave marxista y sartreana, subrayando aspectos completamente diferentes a los estereotipos usuales, entre ellos la lucha de clases, la crisis, la maldad y la humillación (Masotta, los hermanos Viñas, Guerrero, Maldavsky).

“Arriesgamos un pensamiento: sería posible incluso definir que en las tradiciones novelísticas hay menos variedad de estilos que en los empeños y ejercicios de la crítica”, leemos en la introducción a un valioso estudio escrito por los mismos críticos, una suerte de crítica abismada en la que se trazan los niveles y las sucesiones de las corrientes<sup>32</sup>. “Se equivocan pues los que suponen que se trata de recrear un texto o de someterlo al cotejo con sus antecedentes y proyecciones. Se trata de atacarlo, zaherirlo, combatirlo. De obtener sobre las ruinas de lo criticado otro texto que a su vez espere su propia ruina.” Al analizar el desarrollo de la crítica arltiana, la sucesión de las lecturas de sus textos, observamos precisamente eso: un encadenamiento de refutaciones y reivindicaciones no tanto de su literatura como de las posturas teórico-críticas que buscan legitimación en sus obras.

“En realidad, puede decirse que la crítica comienza a serlo cuando se manifiesta como estilo personal”, leemos en el mismo texto. Efectivamente, se puede afirmar que la crítica literaria en Argentina ha generado estilos personales bien reconocibles, desplegados dentro de los marcos referenciales, teóricos e ideológicos, mucho más amplios. Ya en el caso de Larra

---

<sup>31</sup> En su antología Nicolás Rosa (1981) señala una ruptura fundamental a partir de 1955 y el número de la revista *Contorno* dedicado enteramente a la literatura arltiana fue publicado en 1954.

<sup>32</sup> Las citas en este apartado son de ese libro, titulado *La crítica literaria en Argentina* (2006), del capítulo “La imaginación crítica” que aparece sin paginación y no firmado.

resultó claro que los fundamentos doctrinarios del partido al que pertenecía le ofrecieron el marco en el cual se inscribió la obra de Arlt y le brindaron los instrumentos para sus análisis<sup>33</sup>. Y no sólo en la crítica de Larra, cabe destacar. Ya en la primera fase de la recepción, cuando se reivindicaba un aspecto de la literatura que podríamos denominar estilístico-moral, Arlt servía a los críticos como herramienta para la promoción de sus propias ideas, como una suerte de plataforma para la implementación de los postulados y las percepciones que se pretendían difundir.

A continuación, seguiremos observando cómo ese proceso se hace aún más complejo en la segunda fase de la recepción de Arlt, cuando al campo intelectual argentino, como ya hemos señalado, se incorporan algunas corrientes nuevas, internacionales, buscando legitimación en la misma literatura nacional. Por ese motivo, en la crítica se rescatan algunos autores olvidados, marginados, y se les conceden interpretaciones innovadoras, ajustadas al nuevo punto de vista. Cada voz que emerge necesita sus propias herramientas para poder ser oída y para abrirse camino en la compleja realidad socio-cultural. A través de la literatura de Arlt, llevada al centro de las investigaciones después de un largo silencio crítico que se inició con su muerte, sus reivindicadores más bien intentan canonizarse a sí mismos, sus propias perspectivas analíticas y visiones del mundo. Dentro de tal proceso, la canonización de la literatura arltiana no es sino un subproducto. “A veces, como ocurre en la actualidad, hay una conciliación entre ambas marcas: se trata de informar para que el público opte pero, al mismo tiempo, se le proporcionan los elementos como para que pueda hacerlo ejerciendo al mismo tiempo su propia ‘actitud crítica’, aunque en los hechos eso es una ilusión porque en verdad lo que se intenta es inducirlo a seguir un solo camino” (Jitrik 2006: 19).

De la misma manera que los textos literarios, los textos críticos son también objetos significantes, semióticos: “lo que los caracteriza, lo esencial a ellos es su proceso de producción de significación”; son “resultado de múltiples operaciones transformativas que se realizan en diversos planos, desde el de la materia sobre la que actúan hasta los imaginarios de quienes las emprenden y aun del mundo que incide en ellos y en el modo de tales operaciones”.

---

<sup>33</sup> El análisis de Larra es “un texto presionado por una intervención político-cultural en el debate sobre la literatura y la política argentinas de los años cincuenta” (Saítta 2008: 9). En el prólogo a la reedición de 1998 Lafforgue explica que él es “un consecuente militante del Partido Comunista a la vez que un esforzado narrador de novelas y biografías denuncialistas. Por lo tanto los fundamentos doctrinarios de su partido le dan el marco ideológico-referencial en el cual se inscribe la obra de Arlt y le brindan los instrumentos para muchos de sus análisis críticos. Esto causa ciertos desajustes frente al volcánico mundo arltiano y ciertas reacciones negativas por parte de lecturas posteriores” (citado en Saítta 2008: 9-10).

Se trata, por lo tanto, de establecer algunas hipótesis con sus correspondientes condiciones epistemológicas. Se diría que, al menos en esta formulación, hay tres: una, el movimiento de constitución del acto crítico debe ser homólogo del movimiento de constitución del texto-objeto; dos, el acto crítico debe poder producir un modelo de texto que atienda su carácter de objeto semiótico; tres, el discurso del acto crítico debe ponerse en condiciones de interactuar con otros discursos sociales (Jitrik 2006: 24).

Trazando la genealogía de las actitudes críticas argentinas, por lo tanto, iremos delineando simultáneamente las interrelaciones entre esos tres procesos.

A pesar de que se trata de apenas un centenar de ejemplares de diez números publicados de manera irregular entre 1953 y 1959, la revista *Contorno* tiene una importancia mitológica en el campo cultural argentino. Según Marcela Croce, eso se debe probablemente a la presencia de David Viñas, la figura dominante en la producción intelectual argentina en las décadas de 1950 y 1960, que, además, colabora con otros autores clave de la época: su hermano Ismael, que funda la revista, Ramón Alcalde, Juan José Sebreli, Rodolfo Kusch, León Rozitchner, Adelaida Gigli, Noé Jitrik, Oscar Masotta, Adolfo Prieto y Carlos Correas, entre otros (2006: 391). Su objetivo era fundar una nueva figura del intelectual comprometido, de herencia sartreana y fenomenológica, que no optara ni por el peronismo acrítico ni por el “antiperonismo colonialista” e inmanentista que, según ellos, ejercía la revista *Sur* (Masotta 1968). El grupo se caracteriza por una creciente indiferenciación entre la política y la cultura como principio de renovación crítica, apoyado en las figuras de dos escritores argentinos en los que reconoce los postulados reivindicados: Roberto Arlt y Ezequiel Martínez Estrada. A ellos les dedica los números especiales 2 y 4, de mayo y diciembre de 1954, respectivamente.

En su metodología crítica, los contornistas superan la tensión entre el pensamiento existencialista de Sartre, por una parte, y materialista y marxista de Gramsci o Lukács, por otra, introduciendo una crítica socio-cultural denunciadora, inconformista y revolucionaria con la que se merecieron la etiqueta de una “generación parricida”<sup>34</sup>. Con su angustia urbana, el lenguaje callejero, las lecturas de novelas populares, la participación en el “Teatro del Pueblo” y la confianza en la revolución, Roberto Arlt representa una encarnación de los ideales del grupo, a diferencia de, por ejemplo, Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges, grandes nombres recogidos en la torre de marfil y relacionados con el grupo *Sur*, el enfrentamiento con el cual estudiamos detalladamente en el capítulo sobre los “saberes del pobre” a través del prisma de las dinámicas cognitivas.

---

<sup>34</sup> Dicha denominación es del crítico Emir Rodríguez Monegal que la emplea en el periódico montevideano *Marcha*, en los números correspondientes a las fechas de 30/12/1955, 13/01/1956, 27/01/1956 y 10/02/1956.



Aunque mayoritariamente provienen del espacio institucionalizado de las universidades, los miembros del grupo Contorno, como vemos, demuestran una profunda conciencia y preocupación por la clase popular, criticando al intelectual oficial instalado en las universidades por el peronismo, hecho que, entre otras cosas, se evidencia también en la reivindicación de Roberto Arlt, un autor hasta entonces considerado “primitivo” e “inaceptable”. No obstante, aunque intenta desgarrarse de su propia clase, la revista conserva el lenguaje y las expectativas del intelectual pequeñoburgués, en lo que Croce reconoce la raíz de su declinación: “Tratando de abrir una vía de comunicación alternativa a la académica, la revista terminó cayendo en la restricción inmovilizante de utilizar un lenguaje demasiado complejo –teorizante y doctrinario por momentos– para apelar a un público que sólo podía ser reducido al pequeño círculo que usufructuaba ese instrumental, acrecentando así la distancia con el proletariado cuya vocería pretendió ejercer” (2006: 401).

Justamente por esa razón, por los obstáculos representados por la clase social a la que pertenecían, los miembros de Contorno reconocieron a Arlt como su portavoz. Él representaba todo lo que ellos no tenían o, mejor dicho, carecía de todo lo que ellos tenían: la formación institucionalizada y el origen pequeñoburgués (anhelado el último, no obstante, tanto por él como por sus personajes). En Arlt no se produce la contradicción entre las convicciones marxistas y la vida acomodada, él dispone de todas las características que refuerzan la credibilidad proletaria del grupo – de las mismas características, cabe señalar, por las que en el período anterior sufrió una fuerte estigmatización. Resulta revelador señalar que los dos estratos, tanto el de Arlt como el de Contorno, aunque por razones contrarias, experimentan la pertenencia a su clase social como limitación o restricción, como fuente de humillación, como dirá Masotta en el texto que presentamos a continuación.

En su trabajo, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965), Oscar Masotta continúa la dirección del alejamiento de un público amplio o proletario, iniciada por sus compañeros del grupo. Se propone “hablar de Arlt pensando en Genet leído por Sartre, aplicar los conceptos de Sartre intentando escribir a la manera fenomenológica y refinada de Merleau-Ponty. Es lo que se ‘elegía’ leer en aquellos años para ‘ser’ un crítico, pero eran los dispositivos de un sujeto, no su condición de posibilidad. De hecho, Masotta los cambia después por Lévi-Strauss y Lacan”. Así Mattoni (2006: 185) resume el saber elegido por Masotta, aplicado a Arlt, en el intento de demostrar que la única manera de la que puede leerse la literatura es como manifestación de una estructura ideológica y socialmente estratificada. “No es posible separar lo interior de lo exterior, que la novela disocia en razón de su mismo procedimiento, es decir:

por un lado la prosa de las relaciones sociales, por el otro la poesía de los sentimientos o las conciencias,” constata Mattoni (2006: 181), explicando así la unión realizada por Masotta entre las corrientes a primera vista incompatibles: el marxismo y el psicoanálisis. Indudablemente, el ser humano es producto de sus condiciones económicas, afirma Masotta, absolutamente determinado por ellas, pero a la vez absolutamente libre si encuentra en la “práctica de la maldad un hálito de soberanía, la convicción de que es posible pasar a la trascendencia a través de él” (2008: 61):

Inventar, crear, robar, imaginar, soñar, mentir, delatar: estos actos se corresponden en que, a través de ellos y en ellos, los personajes de Arlt apuntan a una suerte de corte de amarras con lo que son [...] En estas novelas la acción mala es tonificadora, es el aliento que ayuda a soportar la atmósfera interior, es un respiro que separa de la “tristeza” que envuelve a la vida. En el mal, y de un salto, se pasa de las tinieblas a la claridad y parece entonces que la vida y la alegría fueran ahora posibles. Inmediatamente después de haber traicionado a su amigo, Astier exclama: “saber que la vida es linda me alegra, parece que todo se llenara de flores, dan ganas de arrodillarse y darle gracias a Dios por habernos hecho nacer.” (Masotta 2008: 61-62).

Superación de las condiciones sociales mediante la trascendencia de la maldad; la humillación y el trauma (en primer lugar sexual) desde una óptica social de clases; la angustia como producto de una fijación de clase; la clase como destino; el destino metafísico en forma banal de empleos y oficios – estos son los ejes principales de la crítica oximorónica de Masotta, que para resolver las tensiones entre estos ámbitos opuestos se sirve de la literatura de Arlt y de las complejas personalidades de sus personajes.

Que los verbos “inventar, citar, robar, imaginar, soñar, mentir, delatar” también pueden designar el funcionamiento de la literatura, lo comprueban los posteriores trabajos críticos que se escriben en la línea de la sociología cultural, en primer lugar “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”<sup>35</sup> de Ricardo Piglia (1973) y *Una modernidad periférica* (1988) y *La imaginación técnica* de Beatriz Sarlo (1992), los tres apoyados en la literatura de Arlt. Sus posturas se cruzan de manera más significativa en el concepto de la mezcla, el *bricolaje*, aplicable tanto a las prácticas cognitivas (Sarlo) como al proceso de la creación literaria (Piglia). Por su importancia decisiva en el proceso de la recepción de Arlt, a esos dos críticos les dedicamos capítulos independientes sobre los “saberes del pobre” y el problema de la autoría, respectivamente. El giro y una masiva recepción de la literatura arltiana se producen

---

<sup>35</sup> *Los Libros*, núm. 29, Buenos Aires, marzo-abril de 1973.

de manera más significativa con las intervenciones (meta)literarias y (meta)críticas de Ricardo Piglia que, además de ser uno de los escritores contemporáneos más reconocidos por la crítica oficial, es una persona pública que ha conseguido alcanzar un mayor número de lectores apareciendo en varios programas de la televisión nacional argentina a los que incorpora temas literarios, reivindicando a Arlt como uno de sus modelos.

Terminamos la lista de los textos cruciales en la recepción crítica de Arlt con un artículo que se publica justamente entre los citados trabajos de Piglia y Sarlo, como prólogo a una recopilación de sus obras completas. Se trata de *Obra completa* editada por Carlos Lohlé en 1981 y publicada en dos volúmenes, a los que diez años después se añade el tercero. Dicha colección aparece treinta años después del primer proyecto de organizar la totalidad de la obra de Arlt que fue llevado a cabo por Raúl Larra y la editorial Futuro<sup>36</sup> en 1951. Cabe señalar que el mero esfuerzo de armar una edición de las obras completas de Arlt dice mucho sobre el estado de su recepción. Complementándose con la ya señalada reivindicación de Piglia y Sarlo en las décadas de los 70 y 80, esa iniciativa comprueba la existencia de una tercera ola del interés en las obras de Arlt. En esos años Arlt llama la atención a toda una serie de grandes nombres de la literatura y crítica argentinas, a la que esta vez se suma Julio Cortázar, el autor de dicho prólogo.

Aunque Cortázar se presenta como gran lector y defensor de Arlt, especialmente de su “terrible fuerza de escribir mal”, en su ejemplo vemos, de manera aún más evidente que en los casos anteriores, cómo Arlt sirve a los críticos como plataforma para su autopromoción. En vez de presentar a Arlt en el prólogo a una recopilación de *su* obra completa, Cortázar más bien aprovecha la oportunidad para exhibirse a sí mismo y a su literatura. Como si Arlt se hubiera referido a él personalmente en su prólogo a *Los lanzallamas* cuando afirmó que “para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada” (2004: 9-10), Cortázar siente la necesidad de justificarse, dedicando una larga parte del prólogo a su infancia y formación. En un supuesto intento de justificar los “saberes del pobre” arltianos, Cortázar insiste tanto en su carencia y desventaja, tanto económica como la de la atmósfera familiar, que el lector ya no puede estar seguro si está defendiendo o rebatiendo su literatura: “Lo malo es que en esto hay más que las carencias idiomáticas, hay esa incertidumbre en materia de gusto, de niveles estéticos, que es uno con los rasgos de mucha de la literatura tercermundista y que proviene

---

<sup>36</sup> Un año antes, la misma editorial reeditó y publicó las cuatro novelas de Arlt, las aguafuertes porteñas y cinco obras teatrales (*Saverio el Cruel*, *El fabricante de fantasmas*, *La isla desierta*, *300 millones* y *Prueba de amor*). Ese mismo año también publicó dos colecciones de cuentos (*El jorobadito* y *El criador de gorilas*), las aguafuertes españolas y en 1952 la obra teatral que faltaba, *El desierto entra en la ciudad*. Las publicaciones citadas comprueban un claro interés en la literatura de Arlt en la década, comentado anteriormente en el capítulo.

de las circunstancias, de la atmósfera que rodea a un niño como los que conocí en mi propia infancia” (1991: V-VI).

A lo largo de la comparación que hace con Arlt, señalando el dolor que siente por la desigualdad de condiciones sociales, se establece, no obstante, una tan clara oposición Arlt-Cortázar/Borges que no se puede evitar la impresión de una prepotencia proveniente de una formación más “seria” y de una lástima –por fin alguien le siente lástima– porque Arlt había sido privado de tales ventajas. Citando la frase con la que se abre *El juguete rabioso*, “Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz” (2011: 87), Cortázar se pregunta presuntuosamente: “¿qué leíamos Jorge Luis Borges y yo a los catorce años?” (1991: VI).

Cortázar es un buen ejemplo de la persistencia de los estereotipos formados sobre la vida y la literatura de Arlt. A pesar de numerosas interpretaciones innovadoras bien argumentadas, la lucha contra los prejuicios se ha prolongado hasta nuestros días. Por una parte encontramos estudios en los que persisten y, por otra parte, nos cruzamos con los trabajos que, incluso en nuestra década de 2010, realizan un esfuerzo enorme en combatirlos, criticando a los investigadores precedentes por haberse leído los unos a los otros y no a Arlt. Dicha recriminación es de Carlos Correas, uno de los autores que influye considerablemente en el cambio de la percepción de la literatura arltiana, pero cuyo trabajo, *Arlt literato* (1995), sin embargo, se plantó en los márgenes de la crítica literaria y no tuvo la repercusión suficiente como para cambiar de una vez por todas el curso de la recepción arltiana. Una causa posible de esa falta de difusión puede ser el punto de vista psicoanalítico adoptado por el autor que, como en el caso de Masotta, no resulta accesible a un público más amplio.

Correas parte de una frase del prólogo de Arlt a su novela *Los lanzallamas*, en la que habla sobre un crítico imaginado pero representativo que, “entre el estrobo de dos llamadas telefónicas”, juzga su obra como “aferrada a un realismo de pésimo gusto”. A ese crítico Arlt lo describe como “señor enfático” (2004: 11). Con este término, Correas se refiere a toda la crítica “culta” y “honorable” que concluye que “el señor Arlt es un ofuscado loco encarnizado en su propia nulidad, que hay en él un principio maligno que lo impulsa a *hacerse mal* y dañarse y perjudicarse en cualquier circunstancia; en fin, un obcecado, un poseso”, lo que es un buen resumen de la tipificación hecha de su vida y obra.

Testigo del creador, el señor enfático edifica verbalmente los efectos que el creador comienza por producir en los demás; y es porque él mismo se define por esa determinación

de efectos en otros<sup>37</sup>, a saber: procurar satisfacción en las personas honorables; no importará ser insatisfactorio para sí con tal de ser satisfactorio para esos otros; o, más bien, se estará satisfecho consigo mismo en virtud de satisfacer a las personas honorables (Correas 1995: 99-104).

Arlt termina siendo calificado como lesivo porque desestabiliza el sistema, y porque lo desestabiliza, tiene que tratarse de un mal gusto. Y si yo percibo que se trata del mal gusto, el mío es inevitablemente un buen gusto.

A través de la parábola del conflicto entre el “señor enfático”, por un lado, un miembro ya integrado al campo literario, un “participante comunicado con la totalidad cultural nacional en tanto institución dada” y, por el otro, Arlt, que “debe hacerse él mismo institución, sólo desde sí y con su trabajo”, Correas señala la situación paradójica en la que se encuentra todo miembro nuevo de algún sistema que, con su singularidad propia, tiene que integrarse en la universalidad ya establecida. “Ser un universal-singular es aquí, por lo tanto, la meta del escritor como tal, y en virtud de las exigencias esenciales de la literatura” (1995: 99-104).

En la misma línea de combatientes de prejuicios y estereotipos incluimos dos trabajos de enorme interés e importancia que, no obstante, sí tuvieron una resonancia más fuerte. Se trata de los libros *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt* (2008) de Sylvia Saítta y *Roberto Arlt en los años treinta* (2010), tesis doctoral de Laura Juárez, doctoranda de Saítta, cuyo estudio nos resultó de enorme importancia a la hora de abordar el prejuicio de los “saberes del pobre”.

#### **IV.4. ARLT HOY EN DÍA. RECEPCIÓN CREATIVA.**

La influencia del poder sociopolítico y cultural sobre el campo literario se ve de manera patente en el sistema educativo que establece los currículos que favorecen ciertos autores y títulos, por un lado, y en el mercado del libro, por el otro, puesto que es allí donde se decide sobre las ediciones y reediciones de las obras literarias. La perduración o poca duración en el mercado demuestra el movimiento de los intereses literarios y la posición en la que se encuentran ciertas obras con respecto a otras y con respecto al canon y la tradición literaria. Cómo cambian las relaciones del poder, cómo se producen y manejan las creencias, cómo se

---

<sup>37</sup> Ponemos énfasis especial en la aclaración insertada, “y es porque él mismo se define por esa determinación de efectos en otros”, porque resume muy bien el funcionamiento programático de las lecturas críticas que estamos analizando.

construye una jerarquía dentro del sistema literario, cómo esa jerarquía refleja e influye en la jerarquía social (o viceversa), qué poder dentro del sistema de los poderes principalmente políticos y sociales tiene la literatura (si tiene alguno) y, a final y al cabo: qué significa ser escritor – son todas las cuestiones que se abren con el grupo Contorno. Sus miembros, como representantes de la inteligencia universitaria, primero en condición de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y luego como profesores, académicos o críticos literarios profesionales, dan el impulso decisivo a la canonización institucionalizada de Roberto Arlt.

Precisamente en la época en la que la literatura empieza a salir de las aulas académicas, la literatura de Arlt entra a formar parte del repertorio universitario. En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires muchos profesores se dedican al estudio de su literatura, como por ejemplo David Viñas (cátedra Literatura Argentina I), Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio (Literatura Argentina II) o Enrique Pezzoni (cátedras de teoría). No obstante, en ese aspecto también se aprecia un cambio dentro del espacio canonizador: el número creciente de trabajos y debates sobre literatura transforma el concepto del canon definido como una selección uniformada de los textos que condensan una tradición cultural, posición adicionalmente apoyada por la publicación de *El canon occidental*, famoso y controvertido trabajo de Bloom. A través del debate sobre la inestabilidad de los clásicos, el crítico estadounidense cuestiona el estado de la enseñanza. Las exigencias de la enseñanza más bien tienden a modificar el canon y no a conservarlo, “el canon cambia cada vez más con mayor velocidad porque las exigencias de la industria de la enseñanza obligan a renovar la lista de escritores y de temas de la historia literaria dignos de ser estudiados” (Piglia 1997c: 73).

A partir de los años 60 cada vez más críticos que se dedican al estudio de la obra arltiana son también escritores, hecho que traslada la discusión sobre la literatura y la tradición literaria del ámbito cerrado del mundo académico y de sus exigencias de renovación canónica circular. “Son los escritores y sus obras y la invisible (y aparentemente inútil) experiencia literaria la que redefine y reestructura la herencia cultural y el valor de la literatura” (Piglia 1997c: 73). En sus obras reaparecen, cobrando una nueva vida y posibilitando una nueva fase de recepción, las lecturas que esos escritores hicieron de sus antecedentes, como por ejemplo Arlt renace en Piglia, de la misma manera que la literatura folletinesca, entre otras, resurgió en Arlt. Ricardo Piglia es quizá el más célebre heredero de la literatura arltiana, en su caso reconocemos lo que Jauss (1987: 74) describe como “comprensión innovadora del lector

particular” que luego será reconocida públicamente y acogida en el canon escolar de los autores modelo, a pesar de que la primera reacción a las obras de Arlt fuera la sanción por las instituciones culturales. En su ejemplo se evidencia de manera más patente cómo Arlt pasa del sancionado al modelo, pero de ninguna manera es Piglia el único escritor al que sirve Arlt como una suerte de mentor literario. Entre los epígonos recientes de su literatura podemos destacar los siguientes autores: Gabriela Cabezón Cámara (*La virgen Cabeza*, 2009), Wáshington Elphidio Cucurto (*La máquina de hacer paraguayitos*, 2005; *Cosa de negros*, 2003), Germán Maggiori (*Entre hombres*, 2001), Hugo Francisco Bauzá (*Los otros siete. Variaciones de la fantasía en siete movimientos*, 2000), Mario Paoletti (*Arltianas*, 2000), Jorge Asís (*El Buenos Aires de Oberdán Rocamora*, 1984), Miguel Bonasso (*Recuerdos de la muerte*, 1984), Copi (*La Internacional Argentina*, 1989). Las líneas que siguen, que comprueban el cambio del paradigma que se produce en la literatura argentina a partir de la literatura de Arlt, tendrán que ser objetivo de estudios futuros, puesto que, por la amplitud del tema y por el alejamiento de la presente propuesta, no han tenido cabida en este.

Podemos comprobar el estado actual de la canonización arltiana con los siguientes momentos decisivos:

1) Para conmemorar el Bicentenario de la Revolución de Mayo en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en cooperación con la Biblioteca de la Nación, se organizó la exposición titulada “200 años, 200 libros. Recorridos por la literatura argentina”. La exposición, que se podía visitar desde octubre de 2011 hasta febrero de 2012, estuvo compuesta por doscientos libros que intelectuales, escritores y artistas argentinos<sup>38</sup> habían elegido como obras fundamentales de la literatura argentina. En la lista aparecieron cuatro libros de Arlt (*El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *Aguafuertes porteñas*) y siete de Borges (*Cuaderno San Martín*, *El Aleph*, *El lenguaje de Buenos Aires*, *El otro, el mismo*, *El tamaño de mi esperanza*, *Evaristo Carriego* y *Ficciones*). Es decir, hubo casi tanto de Arlt como de Borges, o incluso hubo más Arlt que Borges, si tenemos en cuenta las proporciones de su productividad, lo que indica que la grandeza arltiana se está acercando a la borgeana; que uno de los pilares fundamentales de la literatura argentina, de renombre internacional, ha obtenido una fuerte competencia. Incluso podemos concluir que lo que anteriormente era el “fenómeno Borges” ahora es el “fenómeno Arlt”.

---

<sup>38</sup> Selectores de los libros: Juana Bignozzi, José Emilio Burucúa, Arturo Carrera, José Carlos Chiaramonte, Leonora D’Jament, Jorge E. Dotti, Angela Di Tullio, José Pablo Feinmann, Norberto Galasso, Griselda Gambaro, Germán García, Noé Jitrik, Jorge Lafforgue, Laura Malosetti Costa, Alan Pauls, Eduardo Rinesi, Andrés Rivera, León Rozitchner, Beatriz Sarlo, Alberto Szpunberg y David Viñas (“200 años, 200 libros. Recorridos por la literatura argentina”, en línea).

2) En 2013 se publica el número especial de la revista *Sudestada* titulado *Borges vs. Arlt* en el que se contrastan los trabajos de los dos escritores, con el énfasis puesto sobre los puntos en los que no sólo la grandeza de Arlt se iguala a la de Borges, sino sobre los puntos en los que, para retomar el vocabulario conflictivo explicado más arriba, Arlt de hecho *vence* a Borges. Podemos comparar la significación y el efecto de este número recién publicado con el impacto del mítico número de la revista *Contorno* dedicado a Arlt. Casi sesenta años después, se reafirma y se finaliza el proyecto empezado por el primer reivindicador arltiano de ese tipo.

No solo aparece Arlt en las revistas especializadas de la actualidad, sino también en los diarios y periódicos, es decir, en los medios más cotidianos, justamente donde empezó su trayectoria literaria intrincada y escabrosa. En el “Suplemento de cultura” del 2 de abril de 2000, el mes en el que se cumplieron cien años de su nacimiento, en el número especial del diario *Clarín* aparece un conjunto de artículos sobre Arlt redactados por Beatriz Sarlo, Sylvia Sáitza, Laura Juárez, Luis Gusmán y Álvaro Abós<sup>39</sup>. Como vemos, sobre Arlt se empieza a hablar en situaciones comunes y corrientes; mediante textos reivindicadores en los diarios, Arlt de nuevo entra en hogares argentinos, y parece que ha estado allí todo el tiempo. La crisis provocada por el quiebre del sistema liberal y capitalista de 2008 reactualiza las cuestiones del poder y las relaciones de clases. “En los últimos años Arlt se ha ido convirtiendo en el autor argentino por antonomasia que encabeza el canon escolar muy por encima de, por ejemplo, un Julio Cortázar”, se afirma en uno de los trabajos más recientes sobre su literatura (Kailuweit 2015: 7).

Este paso se produjo en la década de 1990<sup>40</sup>, siguiendo a su vez un momento importante de la canonización producido en 1987, cuando la revista *Humor*, en la encuesta organizada por Juan Martini y Rubén Ríos<sup>41</sup>, entre las diez novelas más importantes de la literatura argentina destacó no una sino dos obras de Arlt, el único escritor con dos títulos en la lista (*El juguete*

---

<sup>39</sup> En el artículo “El amigo uruguayo” Abós analiza los vínculos de Arlt con el pintor uruguayo Facio Hebequer con el que compartió varias redacciones de diarios y revistas, lo que comprueba la polivalencia de la obra arltiana y el creciente interés en su obra demostrado por las artes no pertenecientes a las literarias.

<sup>40</sup> “Si bien desde la década de 1990 se inició la entrada paulatina de sus textos a la escuela media, es recién en los Diseños Curriculares de la nueva Ley Provincial de Educación que se efectiviza su presencia. El *Anexo de textos sugeridos* para Prácticas del Lenguaje (1°, 2° y 3° año) propone la lectura de *300 millones* y *La isla desierta* en la sección de obras de teatro, y de las *Aguafuertes porteñas* en la de ‘Ensayos literarios y no literarios’, mientras que en Literatura (ESS), donde la división ya no es por géneros sino por cosmovisiones, encontramos en 5° año nuevamente las *Aguafuertes* y *El juguete rabioso*, sugeridos para abordar la perspectiva realista en lengua española; por último, en 6° se insiste únicamente con las *Aguafuertes* sin especificar para qué mirada, entendiendo que serán abordadas como textos de ruptura y de experimentación (no alegóricos). Esta selección muestra un incipiente ‘canon arltiano’ que coloca las crónicas de *El Mundo* en primer lugar seguidas de su producción narrativa y dramática, intentando así un panorama amplio de su trayectoria” (Pionetti 2012, sin paginación).

<sup>41</sup> La encuesta se publicó sucesivamente desde el número 196 hasta el 203, desde mayo hasta agosto de 1987, cuando aparece la “Tabla final” (pág. 97).



*rabioso* y *Los siete locos*). La única novela más votada fue precisamente *Rayuela* de Cortázar, hecho que comprueba que en aquel entonces Arlt todavía no lo habría ganado, a diferencia de varias selecciones posteriores, como la que citamos en nuestra introducción, *Los clásicos argentinos: Sarmiento, Hernández, Borges, Arlt*, publicada en 2005. Resulta que esos dieciocho años fueron decisivos para la canonización institucionalizada y oficial de la literatura de Arlt que, además de una entrada obligatoria de lecturas escolares, llega a ser en un ejemplo escolar del tránsito literario del margen al centro. “Toda persona vinculada al poder tendría que pasar sí o sí por Arlt; *Los siete locos* es como el *Facundo*, no se puede pensar a un intelectual, político o historiador que no lo haya leído”, asegura Saítta (2008: sin paginación). Es así como Arlt, quizá el más famoso “analfabeto” de la cultura argentina, poco a poco alcanza la grandeza primero de Borges, luego de Cortázar, para llegar a igualarse al final incluso con Sarmiento, uno de los pilares más duraderos de la literatura argentina, con lo que se confirma su estatus incuestionable dentro del canon oficial.

En síntesis, en el espacio receptor y crítico de la literatura en general y, por lo tanto, también de la literatura arltiana, apreciamos cuatro etapas o tres giros cruciales:

1) las décadas 20 y 30: el paso del sistema tradicional de legitimidad cultural en el que una corriente o un escritor son consagrados por grandes intelectuales (Cané, Groussac, Lugones) al sistema de grupos y formas cada vez más orgánicos y dispersos (revistas, suplementos culturales, editoriales). En consecuencia, el campo literario y cultural deja de ser armónico y se convierte en un campo de lucha donde se confrontan distintas posiciones y tendencias, lo que resulta en extensión, diversificación y mayor complejidad del público literario (Piglia 2001a: 72). Este giro es seguido por la refutación gradual de estilo y ortografía como criterios evaluadores o un “falso dios” (Alonso 1931) que culminará en la época siguiente.

2) el período entre los 50 y 70: el paso de la crítica estilística y moralizante a una crítica sociológica, cultural, psicoanalítica y postestructuralista, seguido por la entrada de la literatura arltiana en los espacios universitarios. Este giro coincide, además, con el avance que la experiencia crítica engendra en la dirección de la experiencia creativa, artística, es decir, de una recepción crítica a la recepción creativa. En esta época se publican el mítico número especial de *Contorno* y el legendario artículo de Piglia, que marcan, una vez por todas, la dirección en la que será canonizada la obra de Arlt. Los ejes principales del artículo de Piglia

(el dinero, la propiedad, los usos de la literatura) se (meta)ficcionalizan en la praxis en su cuento “Nombre falso”, publicado en la misma época<sup>42</sup>.

3) desde las décadas 80 y 90 hasta la actualidad: el paso de la experiencia literaria a la experiencia multidimensional o interdisciplinaria de otros medios, principalmente visuales, gráficos o cinematográficos, pero también auditivos, que resulta posible por la amplia heterogeneidad de la obra de Arlt<sup>43</sup>.

#### IV.5. ¿AUSENCIA DE NEUTRALIZACIÓN?

En la época en la que todavía se imponía la imagen romántica del escritor que escribe iluminado por una inspiración divina, prácticamente aislado del mundo real en el que crea, a Arlt, que producía sus textos uno tras otro, contando incesantemente las horas y las hojas que le quedaban (junto con el dinero que podía ganar, ya que el escritor no es otra cosa que operario que escribe para “ganarse el puchero”), se lo percibía como escritor maldito, aberrante. No obstante, son precisamente esos rasgos los que comprueban que la escritura era su vocación verdadera y que perseguía una carrera literaria. Es más, es justamente en las décadas de 20 y 30 del siglo pasado cuando la escritura se establece como profesión. Arlt no escribe de paso, en su tiempo libre, sino que traza detalladamente y luego realiza todos sus proyectos. “Si usted conociera los entretelones de la literatura, se daría cuenta de que el escritor es un señor que tiene el oficio de escribir, como otro de fabricar casas”, afirma en “La inutilidad de los libros” (1998: 201).

---

<sup>42</sup> Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1975.

<sup>43</sup> En este sentido destacamos el libro de historietas, *La Argentina en pedazos* (Piglia 1993), que presenta una contrahistoria de Argentina, una historia de la violencia en la que, entre otros autores que abarcan el tema, aparecen también algunos textos arltianos (“La agonía de Haffner, el Rufián Melancólico”, adaptación y dibujos de José Muñoz).

Para una lista de adaptaciones cinematográficas de las obras arltianas remitimos a la bibliografía de Borré, “Filmografía y televisión” (1996: 210). La primera adaptación de una obra de Arlt data de 1967 cuando en la coproducción argentino-brasileña en los cines Paramount y Libertador se estrenó *Noche terrible*, en blanco y negro. No obstante, la mayoría de las adaptaciones provienen de las décadas posteriores, pero ya en esa época se reconoce “una narración afín al cine” en Arlt (los guionistas Rodolfo Kuhn, Carlos del Peral y Francisco Urondo, citados en Borré 1996: 210).

Sobre el cine Arlt mismo habla en varias aguafuertes, recopiladas en *Notas sobre el cinematógrafo* (1997). Con respecto a la importancia del cine, sobre todo del cine expresionista para la obra arltiana, véanse Ríos (2009), Aisemberg, Alicia (2000), Gnutzmann (2003), Schuchard (2001). Remitimos también al valioso libro *Arlt va al cine* (2009) que, más que otros trabajos, comprueba el giro hacia el séptimo arte producido en los estudios arltianos.

Con respecto a los aspectos auditorios, cabe señalar los estudios de Noemí Ulla, *Tango, rebelión y nostalgia* (1982) y Rita Gnutzmann, “Música de piano, tango y jazz en la obra de Roberto Arlt” (2000) y una parte del prólogo de Cortázar a la *Obra completa* arltiana, titulado “Apuntes de relectura” (1991).

Profundizando sobre el tema de la construcción de estereotipos, Even-Zohar introdujo una dicotomía clave: lo primario vs. lo secundario, que designa la oposición entre el conservadurismo y la innovación, siendo la innovación una desviación escandalosa de lo establecido, es decir, de lo canonizado, del horizonte de expectativa. No obstante, todo modelo primario o innovador termina transformándose en secundario o conservador, si se perpetúa durante suficiente tiempo en el centro del sistema canonizado, consecuencia de lo cual es su reducción y simplificación. Los modelos heterogéneos terminan siendo homogeneizados porque se reduce la cantidad de “tipos diferentes de ‘ambigüedad’” y las relaciones complejas se van resumiendo hasta aparecer más precisas y escuetas (1990: 14). En el caso arltiano, eso significa la reducción de las innumerables posibilidades de la interpretación de su obra polifacética a algunas impresiones típicas, perpetuadas hasta convertirse en las únicas posibles.

A pesar de la entrada conflictiva y controvertida en el mundo literario, Arlt logró sus objetivos más deseados: afirmarse como escritor, permanecer, durar. La distancia estética, que primero resultó demasiado grande para ser asumida, desapareció por completo en la conciencia de los lectores posteriores. Sus características rupturistas e insólitas terminaron siendo habituales y nada revolucionarias, entrando así a formar parte del horizonte futuro de expectativas estéticas. Porque “cualquier actividad canonizada tiende a fosilizarse gradualmente. Los primeros pasos hacia la fosilización se manifiestan en un alto grado de cerrazón y una creciente estereotipación de los diversos repertorios” (Even-Zohar 1990: 9). El aparente “sentido eterno” de los clásicos y de las obras-monumentos en el sentido foucaultiano, desde el punto de vista de la teoría de la recepción, sitúan a Arlt en una relación peligrosa con la literatura que no exige atrevimiento ninguno, que sirve sólo “para degustar”, “vegetando” dentro del polisistema. Una vez canonizada, su literatura tampoco debería poder evitar el destino de todo clásico: el de petrificarse y monumentalizarse, de fosilizarse.

No obstante, todavía resulta debatible si este paso termina de realizarse en el caso arltiano. En este sentido parecen salvarlo precisamente la iniciación dolorosa en el campo literario, como la describe su hija Mirta (2013: 14), y los estereotipos relacionados con su literatura. Ellos representarían los “malentendidos creativos” (*creative misreadings*) o “ratios revisionistas” introducidos por Bloom (1991), a través de los cuales los escritores o críticos hijos leen mal, es decir, releen o leen de manera innovadora a sus escritores-padres, asignándoles así nuevas interpretaciones o concreciones a sus obras, hecho que mantiene vivo el proceso comunicativo de la literatura. Justamente por estar estereotipado en clave negativa y transgresora, la

recepción e interpretación de Arlt no consiguen pasivizarse sino enfrentar de nuevo cada vez el apaciguado horizonte de expectativas. Aunque en el campo literario contemporáneo se esperaría una más amplia y menos estigmatizada aceptación de los rasgos “transgresores” de Arlt, por la perpetuación de los estereotipos rupturistas, con cada lectura nueva de Arlt también se reproduce de nuevo su distancia estética.

#### **IV.6. UNA HISTORIA COMO LA HISTORIA**

Al trazar dos niveles constituyentes de todo proceso de recepción que son, por una parte, los aspectos intraliterarios (como características formales y estructurales de la obra en cuestión, junto con las características de la teoría y crítica literarias que la estudian) y, por otra parte, los aspectos socio-culturales de los receptores, hemos intentado ofrecer una historia de la recepción arltiana, teniendo en cuenta tanto las reacciones favorables como adversas. Al recopilar pruebas de una recepción crítica positiva, fuimos encontrando tantas que en un momento pareció que ni siquiera había habido una recepción negativa, lo que comprueba lo fácil que es dejarse engañar por una visión parcial. Si bien el estereotipo arltiano es de un autor “bárbaro” e “inculto”, hubo (y sigue habiendo) también críticas que exageran en el sentido opuesto, volviéndose patéticas al defender y justificar a un Arlt desdichado e incomprendido. Según ellos, Arlt lleva una máscara de soberbia y arrogancia, una “coraza hecha de dolor”, pero detrás está “un hombre atormentado por su pasado de humillación y su presente de soledad”, que “se sentía empujado a escribir de otro modo, de una manera dolorosamente original” (Portela; Lanese 2013: 5). Quizá la multiplicidad y la contradicción de las facetas que contienen la figura y la literatura arltianas, que luego provocan una abundancia igualmente desmesurada de reacciones, queda mejor captada por Juan Carlos Onetti que afirma que es imposible saber si Arlt era “un ser angelical, un farsante o un verdadero hijo de puta” (Portela; Lanese 2013: 5).

En la crítica y la recepción arltianas vemos cómo, falseando la visión íntegra del autor y de su obra, lo parcial se puede convertir en absoluto; una lectura en la lectura; una historia en la historia. A lo largo de ese proceso se crea una imagen de un Arlt naíf, ingenuo, intuitivo, crudo. Diríamos casi de un “buen salvaje” si con su figura no se relacionaran todas las perversidades y maldades que al final lo consiguen convertir en un “mal salvaje”, un “escritor maldito”. Como Baudelaire, comparación que para nada le molestaría a Arlt puesto que lo

veía como su “padre espiritual”, su “socrático demonio”, como escribe en uno de sus primeros textos, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”. Efectivamente, Arlt sería el primero en firmar todo el mito que se ha creado alrededor de su personalidad y literatura. Él mismo fue uno de los mitificadores principales. Cuando Borges le dice que “en *Crítica* estuvo dos días y lo echaron porque no servía para nada” (*Sudestada*: 39), es como si continuara el mito arltiano de “me echaron por inútil”. Si le dicen que escribe obras “terribles”, es como si hablaran en lugar del mismo Arlt que escribe a su madre confesándole que tiene en estudio un argumento de “otra obra terrible”<sup>44</sup>. Lo terrible como genial, lástima como amor o elogio, estrenar como cometer un crimen<sup>45</sup>, cometer un crimen como ajustar cuentas, robar un banco más honorable que fundarlo – lo que encontramos en Arlt es un perspicaz y encadenado trastoque de valores en el que luego entrará él mismo, siendo apreciado como escritor despreciado; legitimado como escritor ilegítimo; canonizado como escritor marginado. Esa conjugación de los significados opuestos Gramuglio la ve condensada en la frase con la que se cierra la aguafuerte “Una excusa: el hombre del trombón” en la que el director, que pide notas adelantadas del Arlt ficcional, al final concluye: “El atorrante de Arlt, gran escritor” (1992: 63).

Que no sólo se han producido estereotipos sobre la literatura arltiana, sino también sobre su crítica, se comprueba, por ejemplo, en las críticas posteriores que recibe el estudio de Raúl Larra (1950), especialmente por el grupo Contorno que juzga su biografismo, en el que indudablemente abunda, pero que de ninguna manera es su único rasgo. El trabajo de Larra ofrece también una concreta y argumentada presentación de las obras de Arlt (y no sólo de su narrativa, como muchos otros trabajos, mucho menos menospreciados), constituyendo así la primera aportación crítica después de un largo silencio que se produjo después de su muerte. Por estas razones, y por varias otras, lo defiende Carlos Correas, a diferencia de los trabajos de Guerrero y Masotta, carentes precisamente de esa totalidad (1995: 338).

Ese mismo grupo Contorno y sus herederos, conocidos por la reivindicación y desmitificación de la literatura arltiana, no obstante, también contribuirán a su estereotipación, como explicaremos en el capítulo sobre los “saberes del pobre” que, al igual que la “mala escritura”, no representa el único tipo del capital cultural arltiano. Del mismo modo que no todas las críticas que recibe Arlt durante su vida son desfavorables, tampoco todas las críticas

---

<sup>44</sup> Carta de la Colección Mirta Arlt, transcrita en Borré (1996: 157-158).

<sup>45</sup> “La obra gusta mucho. No le gusta a mis amigos los que escriben, pues todos le encuentran algo. Unos le encuentran esto, otros aquello y los de más allá, tuercen la nariz indignados como si yo hubiera cometido un crimen por estrenar”, confiesa Arlt en la misma carta a su madre redactada aproximadamente en 1938, después del estreno de *África* (Colección Mirta Arlt, transcrita en su totalidad en Borré (1996: 157-158)).

favorables que recibe posteriormente en realidad son benignas, como, por ejemplo, el afamado elogio de su “mala escritura” escrito por Julio Cortázar en el prólogo a sus obras completas. Muchas veces, como vemos y como iremos viendo, se crean estereotipos de la misma creación de estereotipos; o en un intento de combatir unos, se crean otros, dado que, como han demostrado la estética de la recepción y la semiótica literaria, el proceso de lectura no es otra cosa que una estereotipación; una minimización de las posibilidades que ofrece una obra; un posicionamiento del texto en relación con otros textos y con la tradición. La historia de la literatura no es otra cosa que una historia de las lecturas erróneas o equivocadas. Será interesante seguir comprobando en cuál de esas trampas caerán nuestra lectura arltiana y nuestra lectura de la lectura arltiana.

## V. SABERES DEL POBRE

### V.1. RIQUEZA DE LOS SABERES DEL POBRE

En sus obras *La modernidad periférica* y *La imaginación técnica* Beatriz Sarlo utiliza alternativa y recíprocamente la literatura arltiana y la realidad moderna argentina para analizar las dos nociones. Se sirve de Arlt para leer la literatura y la cultura argentinas y luego desde esa nueva perspectiva vuelve la mirada hacia el escritor emblemático del período. Aunque no es considerado como tal en una primera fase de la recepción de su obra (anterior e inmediatamente posterior a su muerte), Arlt es un escritor emblemático de la modernidad<sup>1</sup> porque en sus obras demuestra precisamente los “saberes modernos”, típicos de la época, los que Beatriz Sarlo va a llamar “saberes del pobre”. La denominación puede connotar una carencia y, efectivamente, en la crítica siempre se ha hecho especial hincapié en la privación cultural de origen y formación como límites fundamentales de la escritura de Arlt. Curiosamente, es también la perspectiva mantenida por él mismo, que en sus autobiografías, tanto reales como ficcionales, produce una imagen de un pobre inculto e inútil, contribuyendo así a la percepción general de su obra y reforzando el aura (auto)mítica en torno a su figura:

Me llamo Roberto Christophersen Arlt, y nací en una noche del año 1900, bajo la conjunción de los planetas Saturno y Mercurio. Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo de formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura. Esta improvisación es la que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma u otra tienen la necesidad instintiva de afirmar su yo (Arlt 1927, en Arlt, Mirta y Borré 1984: 219)<sup>2</sup>.

No obstante, en esos vacíos de saber, Beatriz Sarlo no reconoce solamente una desventaja, sino también un beneficio. Como todo autor, Arlt también necesita autorizar su voz (Foucault: 84, referido por Sarlo 2003: 56) y la única diferencia estriba en la base de esa autorización. En

---

<sup>1</sup> En el capítulo sobre el *maelström* ofrecemos un estudio detallado de este aspecto de la obra arltiana.

<sup>2</sup> Otros momentos parecidos son los siguientes: “He nacido el 7 de abril de 1900. He cursado las escuelas primarias hasta el tercer grado. Luego me echaron por inútil. Fui alumno de la Escuela de Mecánica de la Armada. Me echaron por inútil. De los 15 a los 20 años practiqué todos los oficios. Me echaron por inútil de todas partes. A los 22 años escribí ‘El juguete rabioso’, novela. Durante cuatro años fue rechazada por todas las editoriales. Luego encontré un editor inexperto” (Arlt 1929, en Arlt, Mirta y Borré 1984: 217); “Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo. Máxime si cuando se trabaja se piensa que existe gente a quien la preocupación de buscarse distracciones les produce surmenage. Pasando a otra cosa: Se dice de mí que escribo mal. Es posible. [...] Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada” (Arlt 2004: 9-10).

el caso de Arlt se trata de hacerlo a través de un conocimiento no institucionalizado, sin prestigio formal, del conocimiento marginal, práctico y personal. Estos saberes, que son:

Técnicos y marginales u ocultos, se vinculan entre sí por relaciones subterráneas. El sueño químico de Erdosain tiene mucho de alquimia; las habilidades de Buscador de Oro, de percepción extrasensible; el discurso del Astrólogo, de ingeniería social y cita bíblica. Se trata de saberes (en primer lugar del Rufián Melancólico) que no tienen una legitimación pública indiscutible, ni se integran del todo a una jerarquía socialmente aceptada de conocimientos; se trata de saberes o prácticas que entrecruzan modernidad y arcaísmo, ciencia y paraciencia, empirismo y fantasías supra sensoriales. Son los saberes de los pobres y marginales, los únicos saberes que poseen quienes, por origen y formación, carecen de Saber. En verdad, las ficciones arltianas podrían ser leídas desde la perspectiva de alguien que no posee saberes prestigiosos (los de lenguas extranjeras, de la literatura en sus versiones originales, de la cultura tradicional letrada) y que recurre a los saberes callejeros: la literatura en ediciones baratas y traducciones pirateadas, la técnica aprendida en manuales o revistas de divulgación, los catálogos de aparatos y máquinas, las universidades populares, los centros de ocultismo (2003: 55-56).

Por lo tanto, la relación de Arlt con la tradición y el capital cultural es diferente de la de un escritor culto o erudito, pero él también demuestra, de una manera exhibicionista incluso, la amplitud de sus lecturas y maestrías, que son tan diversas que llegan a ser contradictorias. Esos conocimientos arltianos, además de comprobar la injusta y desigual distribución del capital cultural, entran en un proceso de “canibalización y deformación, de perfeccionamiento y de parodia”, lo que resulta en una heterogeneidad estilística, temática y genérica de su literatura. “No puede entenderse la escritura de Arlt, ni los deseos de sus personajes si no se hace referencia a saberes aprendidos en diarios, revistas y manuales baratos, en bibliotecas populares que funcionaban en todos los barrios, en talleres de inventores descabellados que habían sufrido el encandilamiento de la electricidad, la fusión de metales, la galvanización, el magnetismo” (Sarlo 2004: 52, 54). De manera metafórica, las expresiones que en la cita designan el contexto en el que escribe Arlt, también pueden definir y describir su literatura: el encandilamiento causado por la potencia de su estilo, la fusión de materiales, la galvanización de la imaginación y la fuerza magnética que, como aura que se crea alrededor de sus obras, a la vez atrae y advierte de la energía que contienen.



### **V.1.1. LO MARAVILLOSO MODERNO. CONSTRUCCIÓN DEL ESTEREOTIPO.**

“Podría decirse, sin exagerar, que en los años veinte y treinta los escritores argentinos eligen de todas partes, traducen y el que no puede traducir lee traducciones, las difunde, publica o propagandiza” (Sarlo 2003: 43). Esta práctica se reconoce en Arlt que, además de establecerse como prototipo de esa literatura proveniente “de todas partes”, es conocido por leer exclusivamente traducciones<sup>3</sup>. En la mezcla moderna de saberes encontramos, por un lado, el conocimiento científico –institucionalizado y oficialmente aceptado como correcto, que a la vez pertenece al intelectualismo elitista– y, por el otro, la cultura popular de las capas medias que consta de tres tipos de sabiduría: el saber técnico, el saber teosófico y el saber popular, heredado el último del mismo tipo de literatura.

De esta manera se construye un espacio mitológico de lo “maravilloso moderno” que consta de los avances de la ciencia y la tecnología y, paradójicamente, también del interés creciente por las experiencias teosóficas y ocultas, lo que reconocemos y de lo que se habla también en “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, uno de los primeros textos de Arlt: “Sin embargo, vemos aquí un triple nudo establecido entre la historia, la religión, y la metafísica, cuya consolidación, teniendo por bases los modernos experimentos del psiquismo, es el neoocultismo actual, cuyas raíces se nutren con la memoria de la primitiva magia” (1991: 543). Aunque a primera vista parece contradictorio, este crecimiento paralelo de los intereses completamente dispares que se niegan mutuamente se explica por el mismo nivel de fascinación y extrañamiento que despiertan en el hombre moderno. Puesto que en la ciencia y en la tecnología se han superado los obstáculos materiales en su desarrollo, análogamente se cree en la posibilidad de superación de las dificultades en el acercamiento al espíritu y la psique. La novedad tecnológica, paradójicamente, no produce escepticismo con respecto a lo maravilloso y lo milagroso, sino, al contrario, reimplanta y refuerza la creencia en ello. De esta manera terminan uniéndose el pasado y el futuro, el mito y la ciencia, ya que los cuatro están presentes a la vez en la actualidad del hombre moderno. Los dos niveles se fusionan de manera más visible en el periodismo de la época, que informa tanto de las noticias probables y comprobadas como de las improbables o improbadas, lo que explica el alto grado de impacto que producen las últimas. A diferencia de los saberes formales e institucionalizados, cuyo contrapeso representan, las creencias premodernas ahora resucitan aún más fuertes que antes,

---

<sup>3</sup> Esta interpretación la va a retomar Piglia en su artículo “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”. No obstante, como se explica en el capítulo sobre la “mala escritura”, esta conclusión se demostrará prejuiciada, incompleta e imprecisa.

ya que ahora, cuando aparecen en los medios cotidianos de difusión (diarios, revistas, cursos, talleres, manuales, etc.), cuentan con una mayor divulgación y asequibilidad.

Como un ejemplo interesante podemos destacar un número del diario *Crítica* de 1922 que pone en el mismo nivel la física y el ocultismo<sup>4</sup>, enredando así, como también lo hace el resto de los medios publicitarios de la época, el léxico científico y transcendentalista. El mismo efecto se produce en la obra de Roberto Arlt, novelista y periodista, con una diferencia significativa: mientras el periodismo nuevo no suele tener reservas con respecto a las paramaravillas, los textos representativos de Arlt<sup>5</sup>, aunque indican un alto nivel de seducción por ellas, a la vez demuestran una actitud claramente escéptica. Dichas prácticas se cuestionan y critican de manera más explícita en “Las ciencias ocultas” donde Arlt, después de exponer varias percepciones espiritistas, habla de las mismas como “locuras” o “equivocos” (Arlt 1991: 540, 544). No obstante, no resulta difícil concluir que Arlt juzga la sociedad ocultista y teosófica precisamente porque la conoce, porque la ha visto desde cerca y ha formado parte de ella, hecho que se comprueba con una detallada presentación de sus teorías y prácticas en el mismo texto.

Resulta importante subrayar que, incluso cuando los textos de Arlt disponen del conocimiento científico institucionalmente reconocido, éste se demuestra alcanzado mediante los canales ilegítimos y marginales, es decir, a través de los espacios y las bibliotecas *underground*. Como prototipo claro nos sirve la Sociedad Secreta, el proyecto literario arltiano más desarrollado, su “realización narrativa de esta mezcla de saberes” (Sarlo 2003: 56). Ufanándose del poder de la ciencia, igualado con el financiero, la Sociedad del Astrólogo se propone crear:

[...] una vendimia que sólo ellos, los millonarios, con la ciencia a su servicio, podrán realizar [...] Esa sociedad se compondrá de dos castas, en las que habrá un intervalo... mejor dicho, una diferencia intelectual de treinta siglos. La mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos, y por lo tanto mucho más interesantes que los milagros históricos, y la minoría será la depositaria absoluta de la ciencia y el poder (Arlt 1995: 135).

---

<sup>4</sup> “Las fuerzas ignotas son más numerosas que las conocidas, las ciencias están en la aurora de su desarrollo y lo que sabemos representa una minúscula isla en medio del océano de lo desconocido y las apariencias superficiales. Desde hace veinticinco años, los descubrimientos inesperados de la física y del ocultismo nos hacen adivinar la existencia de panoramas inobservados y hoy día accesibles a nuestro espíritu que durante tantos siglos dormía plácidamente recostado sobre la almohada de la indiferencia.” (*Crítica*, 21 de mayo de 1922, citado por Sarlo 2004: 139)

<sup>5</sup> Como el ya mencionado texto de “La ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, pero también varias aguafuertes, como, por ejemplo, “El gremio de las curanderas y santeras”, “El hombre de las ciencias ocultas” y “Asuero y la medicina”.

Aunque reconoce la importancia incuestionable de la ciencia, la Sociedad Secreta, con sus “milagros apócrifos”, en realidad representa un grupo teosófico parecido a los que encontramos en “Las ciencias ocultas”. En esta colectividad<sup>6</sup> y en sus aspiraciones revolucionarias también reconocemos una visión espiritualista del mundo, que maneja conocimientos y prácticas misteriosos, entre ellos la astrología a la que alude el mismo nombre de su fundador. De la misma manera que las ciencias ocultas en el texto homónimo, las herramientas con las que la Sociedad Secreta se propone alcanzar sus objetivos, y los objetivos mismos, se revelan altamente dudosos y contradictorios, oscilando entre la magia, el (auto)engaño, la revolución con el fin del mejoramiento de las condiciones sociales y de la realización de las ambiciones personales.

Las alegorías de la corrupción de los ideales socialistas y las antiutopías de ese tipo, en las que se alían la ciencia y el autoritarismo, son muy frecuentes en el mundo literario de las décadas de 1920 y 1930. Entre otros, las escriben también Yevgueni Zamiatin, George Orwell o Aldous Huxley, cuyo estatus literario, sin embargo, se ha afirmado mucho antes que el arltiano, a pesar de que desarrollan la misma temática, desde el mismo punto de vista. Una de las posibles razones de este reconocimiento desigual y tardío de Arlt podría ser precisamente el saber técnico, proveniente de los manuales, abiertamente demostrado en sus obras. Aunque la sociedad futura del Astrólogo no se presenta menos distópica que otras sociedades ficticias del mismo tipo, la narración de Arlt difiere de las de sus contemporáneos precisamente por pensar y representar muy pormenorizada y vivamente, casi gráficamente, la dimensión tecnológica de la modernidad. Esta dimensión, como queda comprobado, no era característica de la literatura culta (Sarlo 2003: 64), por lo que a Arlt se niegan la comparación con los contemporáneos internacionales y la entrada en los mismos museos literarios<sup>7</sup>.

### V.1.2. ARLT INVENTOR: TÉCNICO, LINGÜÍSTICO Y LITERARIO

Traduciendo del sistema de representación técnico (el armamento, la metalurgia, la aviación, las máquinas, la divulgación científica, el cine), lo que inevitablemente ejerció influencia a

---

<sup>6</sup> El funcionamiento de la Sociedad Secreta lo analizamos con más detenimiento en el capítulo sobre el *maelström*.

<sup>7</sup> En la recepción e interpretación estereotipadas de la obra arltiana no se suele insistir en esta relación, lo que intentaremos corregir en el capítulo dedicado exclusivamente al estatus “moderno” de la obra de Arlt, analizando la modernidad en sus obras a través del prisma del concepto de *maelström*.

nivel léxico, Arlt logró escribir como nunca se había escrito en la literatura argentina<sup>8</sup>. Los elementos científico-técnicos, explícitamente exhibidos en su literatura, culminan en la transcripción de las “fórmulas diabólicas” de física y química en el capítulo homónimo de *Los lanzallamas*, un texto literario que de esta manera llega a parecerse a un manual técnico especializado. Los subtítulos explicativos que aparecen en ella, el cuaderno de Erdosain con los esquemas de construcción de diferentes tipos de máquinas o inventos, como la fábrica del fosgeno o la rosa de cobre, junto con los sueños de una revolución científica que se base en un complejo aparato técnico (gases asfixiantes, automóviles blindados, aeroplanos, radiotelegrafía, armas, etc.)<sup>9</sup>, presentada punto por punto en el monólogo del Astrólogo al final de *Los siete locos*, forman parte constitutiva del arte textual arltiano y aparecen en el mismo grado de importancia que los otros niveles de la narración (Sarlo 2004: 58).

En el ensueño moderno de la técnica, la invención se impone como forma ideal de ascenso social puesto que el inventor alcanza la riqueza y la fama de manera inmediata. A la figura tradicional del “científico-santo” se opone la nueva figura del “inventor-empresario” (Sarlo 2004: 69) y a la figura anterior de un militar como revolucionario se le opone la nueva figura del industrial, como son Edison o Ford, dos héroes que aparecen muy a menudo en la literatura arltiana como “dioses de carne y hueso” que llevarán el mundo al progreso, lo que comprobamos con la siguiente cita visionaria:

Un Ford o un Edison tienen mil probabilidades más de provocar una revolución que un político. ¿Usted cree que las futuras dictaduras serán militares? No, señor. El militar no vale nada junto al industrial. Puede ser instrumento de él, nada más. Eso es todo. Los futuros dictadores serán reyes del petróleo, del acero, del trigo” (Arlt 1995: 47).

Los bienes económicos y el reconocimiento son dos objetivos del esfuerzo que realiza Arlt, no sólo como inventor, sino también como escritor. Es la dimensión económica de la invención, tanto técnica como literaria, lo que mueve a Arlt, que se presenta como *naïf*, amateur y autodidacta en las dos áreas. No vamos a adivinar si el éxito no conseguido en el nivel técnico (aunque patentó uno de sus inventos, las afamadas “medias con punteras y talón reforzado con caucho o derivados”<sup>10</sup>) Arlt lo compensaba en otro campo de invención, el de la literatura, o

---

<sup>8</sup> El único autor que había incorporado la técnica a la vida antes de él fue Horacio Quiroga, que en ese sentido es anunciador de la cultura que producirá a Arlt (Sarlo 2004: 10). Sobre la particularidad del lenguaje arltiano profundizamos en el capítulo sobre la supuesta “mala escritura”.

<sup>9</sup> En esa invención técnica que aparece dentro de la literatura se suele reconocer el primer paso hacia la ciencia ficción en la literatura hispanoamericana, campo en el que también entra la literatura de Arlt.

<sup>10</sup> Es la denominación oficial que Sarlo obtuvo de Eduardo Fernández, presidente de la Asociación Argentina de Inventores (2004: 61, nota 34) en el momento de su investigación y preparación del libro en el que presenta el dato.

fue al revés. Lo cierto es que la literatura indudablemente representa un tipo de invención, una búsqueda del invento original (que, como vemos en el capítulo sobre la originalidad y el plagio, resulta igualmente imposible de producir), o una máquina, como sugiere Pauls: “las máquinas son, además, una materia del lenguaje que produce metáforas, toda una retórica técnica que infiltra y contamina los procedimientos narrativos y las apuestas estilísticas” (2006: 251-252). No obstante, el maquinismo arltiano es a la vez abstracto: tiene “el valor de un modelo o de un plano, puro diagrama que no se deja reducir a sus virtuales ejecuciones. Definir la literatura como máquina es, en Arlt, mucho más que confesar de qué doxas precientíficas se alimentan sus novelas, o con qué excéntricos parientes comparten una familia cultural. Lo que está en juego es, en verdad, toda una concepción de la literatura” (2006: 252).

Efectivamente, la concepción “maquinista” de la literatura es sin duda la que reconocemos en el proyecto literario de Arlt. En él la invención técnica y literaria pueden ser comparadas en varios niveles. Antes que nada, cabe señalar que tanto la educación técnica como la literaria de los aficionados no proviene de las universidades sino de los talleres, el periodismo de divulgación, los correos de lectores u otros medios informales o marginales. Además, resulta interesante advertir que las tres preguntas planteadas por el *Manual del inventor*<sup>11</sup>, que apoya la idea de que los grandes inventos surgen precisamente de los aficionados sin mayor especialización teórica o práctica (Sarlo 2004: 96), también las podemos aplicar a la invención literaria, especialmente al caso arltiano. “¿Cómo reducir el gasto de mano de obra?, ¿cómo reducir el tiempo de trabajo?, ¿cómo aprovechar mejor la materia prima o los residuos?” (Sarlo 2004: 97), que aparecen como grandes preocupaciones de inventores, representan también los mayores obstáculos en la trayectoria literaria de Arlt. En su esfuerzo por llegar a ser escritor, Arlt: a) a menudo se encuentra con las dificultades económicas (se está moviendo de una pensión o piso que no se puede permitir a otros); b) insiste repetidamente en el cortísimo tiempo de la redacción de las novelas<sup>12</sup>, dado que hace juegos malabares con la literatura, el teatro y el periodismo; c) produce una literatura de restos y deshechos, como ya se ha visto y sobre lo que se profundizará a continuación. Según estos manuales, no es necesaria una especialización, “*cualquiera* puede inventar, y cuanto más desposeído de saber formal, más libres las capacidades del ‘saber hacer’ y el vuelo (o el

---

<sup>11</sup> *Manual del inventor, con leyes de patentes, marcas, identificación y monopolios*, Buenos Aires: Le Breton-Obligado & Cía, 1928. También era famoso el libro de la ingeniera Elisa Bachofen, *Guía del inventor*, editado por el Círculo Argentino de Inventores en 1927. Datos de Sarlo 2004: 96, nota 17.

<sup>12</sup> La novela *Los siete locos* la publica en 1929, anunciando una continuación en otro volumen titulado *Los lanzallamas* (1995: 251). Cumpliendo la promesa, al final de *Los lanzallamas* pone: “Esta novela se empezó a escribir el año 1930. Fue terminada el 22 de octubre de 1931” (2004: 377).

ensueño) de la imaginación” (Sarlo 2004: 99), principio aplicado, sin duda, por la figura y los personajes arltianos. Silvio Astier, por ejemplo, dice que, yendo por la calle, encuentra máquinas que no conoce y luego *imagina* cómo funcionan, preparándose así la base para sus propios inventos y convirtiéndose, por lo tanto, en uno de los representantes arltianos de la ingeniosidad de los saberes del pobre<sup>13</sup>.

Si el acto de patentar lo vemos como una confirmación por la que el inventor entra a formar parte de la élite, el proceso de patentado, con su complicada burocracia que no está al alcance de los meros aficionados y habilidosos prácticos, en el nivel literario lo podemos comparar con el proceso de canonización. Si “el elenco de los inventores premiados no evoca el mundo del habilidoso *bricoleur* sino el de una tecnología más sistemática” (Sarlo 2004: 108), es Arlt ese habilidoso *bricoleur* literario, que aunque con un retraso de varias décadas, al final ha sido aceptado en la élite del canon. En vez de inventar aparatos o máquinas, ha patentado una máquina literaria. Y dentro de ella misma, ha llevado a cabo el complicado proceso de patentar inventos más variados, según los pasos presentados por la ingeniera Elisa B. Bachofen<sup>14</sup>: “a. Descripción del invento [...]; b. Manera de llevar a la práctica la invención, es decir, la construcción y la preparación; c. Reivindicación, es decir, sobre lo que se establece el derecho de prioridad; d. Dibujos o gráficos de la invención”.

Mientras leemos la siguiente descripción que Sarlo hace de los inventores, en nuestra mente también se dibuja la imagen de Arlt que, encerrado en su habitación, escribe frenéticamente:

Está, por un lado, la moral del artesano-aficionado-*bricoleur*, que es una moral de reciclaje y el aprovechamiento de los deshechos, las partes descartadas, lo roto y lo recompuesto, lo cambiado de función, el arreglo imposible que desafía la inteligencia práctica y la habilidad manual. El éxito, para esta moral, es precisamente obtener los mayores resultados con medios limitados por definición práctica (hay limitaciones tecnológicas y tecnologías inaccesibles al taller hogareño) y por economía simbólica. [...] Entonces, la economía de dinero potencia la moral ahorrativa del *bricoleur* y del entendido en mecánica por afición. La ideología de los habilidosos y los imaginativos técnicos no se basa en el gasto ilimitado sino en el reciclaje y la recomposición infinitas. Es un *arte de retoque*: cuando el receptor está ya armado, comienzan las dificultades, la antena no se orienta, la galena no responde

---

<sup>13</sup> Silvio Astier es una de las figuras más simbólicas de Arlt. En él vemos representados asimismo el rechazo de la tradición literaria argentina (representando en el incendio de la biblioteca), por una parte, y el apoyo del concepto del plagio (simbolizado por el robo de la biblioteca), ambos explicados en el capítulo sobre la originalidad.

<sup>14</sup> “Cómo patentar un invento”, *ICARM*, núm. 1-12, año IV, enero-diciembre de 1926, citado por Sarlo 2004: 106, nota 36.

[...]. El mundo del taller hogareño (e incluso del taller artesanal de barrio) es el mundo de los imprevistos y de las soluciones inventadas sobre la marcha (2004: 120).

## V.2. PENSAMIENTO SALVAJE Y *BRICOLAGE*

Así llegamos al famoso concepto del *bricolage* que Beatriz Sarlo hereda de Lévi-Strauss (1992 [1962]), para quien el término representa una manera de oponer dinámicas cognitivas: la positivista y académica o rigurosa del ingeniero con la improvisadora, no especializada y, por lo tanto, mágica, del *bricoleur*; una suerte de trabajo creador típico de los pueblos primitivos y de los narradores fantásticos. Es una ciencia que Lévi-Strauss prefiere llamar “primera” más que “primitiva”; que se evidencia en el “pensamiento salvaje” que, sin embargo, no es “el pensamiento de los salvajes” sino “el pensamiento en estado salvaje, distinto del pensamiento cultivado o domesticado con vistas de obtener un rendimiento” (1992: 35, 317).

El concepto “en su sentido antiguo [...] se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte” (1992: 35). Ya en los sintagmas como el “movimiento incidente” o el “apartamiento de la línea recta” resulta fácil reconocer el comportamiento literario de Arlt. El comentario del traductor de la versión española del libro del antropólogo francés aclara adicionalmente la relación: “Los términos *bricoler*, *bricolage* y *bricoleur*, en la acepción que les da el autor, no tienen traducción al castellano. El *bricoleur* es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con *materias primas*, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos”; con “productos ya trabajados” (1992: 35, 61).

Citamos la definición de Lévi-Strauss porque resulta crucial para la interpretación de la manera de trabajar de Arlt:

El *bricoleur* es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con “lo que uno tenga”, es

decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores. El conjunto de los medios del *bricoleur* no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto (lo que supondría, por lo demás, como en el caso del ingeniero, la existencia de tantos conjuntos instrumentales como géneros de proyectos, por lo menos en teoría); se define solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra manera y para emplear el lenguaje del *bricoleur*, porque los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que “de algo habrán de servir” (1992: 36-37).

Aplicando el término al caso de la literatura arltiana, Sarlo parte de una cierta anacronía. Como se ha explicado en el apartado sobre lo “maravilloso moderno”, los “saberes del pobre”, representativos en este caso de conocimiento del *bricoleur*, eran una manera habitual de percibir y describir el mundo en el tiempo de Arlt. Eran el punto cero, por así decirlo, generalmente aceptado y no prejuiciado, de las prácticas cognitivas. Paradójicamente, las reacciones hacia la literatura de Arlt, que exhibe sin complejos tal tipo de capital cultural, son menos aprobatorias en esa época que en las épocas posteriores, cuando el grupo Contorno y Beatriz Sarlo se ven obligados a recurrir a los postulados sociológicos y de la antropología de Lévi-Strauss para legitimar su escritura. Postulando a Baudelaire, Verlaine, Carrere y Murger como sus modelos en “Las ciencias ocultas” (1991: 531), un texto en el que a la vez cuenta su particular relación de admiración-denuncia con respecto a las logias teosóficas, Arlt establece una “salvaje relación con la poesía” (Sarlo 2003: 56). De hecho, esta característica “salvaje” se aplica generalmente a la totalidad de su obra, literatura de “un loco más”, como solía decirse en la primera fase de su recepción, aludiendo al título de su segunda novela. El pensamiento y literatura “salvajes” de Arlt tardan en pasar de ser percibidos como pensamiento y literatura “de un salvaje” a empezar a leerse como pensamiento y literatura “en estado salvaje”, para decirlo con la citada terminología de Lévi-Strauss.

Si nos preguntamos por las razones de esta falta de reconocimiento inicial, a primera vista infundada, cabe volver la mirada hacia las condiciones generales del campo cultural y literario argentino de la época. En las sociedades modernas, como es sabido, los motores decisivos de la vida cultural e intelectual son las revistas y grupos que se reúnen alrededor de ellas. Esas agrupaciones, como afirma Gramuglio, “revelan el pulso de los tiempos en que se desarrollan, ponen en escena las novedades, recogen o protagonizan los debates de la época, definen



posiciones en el campo intelectual” (2010: 192). Es más, introduciendo nuevas perspectivas y corrientes, en concordancia con sus propias convicciones e ideologías, las revistas culturales también *dirigen* el pulso de los tiempos en que se desarrollan.

La Argentina de comienzos del siglo XX es un espacio socio-cultural muy dinámico, lo que se evidencia en la formación y la vida muy activa de diferentes grupos literarios, publicitarios y editoriales. Introducido en el romanticismo con la Generación del 1837 (Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría y Juan Bautista Alberdi), el inagotable tema de la identidad nacional se abre de nuevo en el contexto del Centenario de la Revolución de Mayo, la época que se va a llamar “el primer nacionalismo cultural argentino” (Sarlo 1997: 213). Dentro de este marco del debate sobre la identidad argentina, se cuestiona también la función que la literatura y el lenguaje podrían y deberían desempeñar en el proceso de la construcción de la misma. Ricardo Rojas<sup>15</sup>, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez, los llamados “escritores del Centenario”, tematizan el papel del *Martín Fierro* de Hernández en la construcción de los mitos nacionales postulándolo como eje de la literatura y la identidad nacionales.

Desde los comienzos del siglo XX se publican en Argentina varias revistas importantes como *Nosotros* (1907-1934, 1936-1943), conocida por su “eclecticismo estético” (Sarlo 1997: 216), y luego *Martín Fierro* (1924-1927), la más célebre de las revistas vanguardistas de los 1920 que se enfrentan al espacio hegemonizado por *Nosotros*. Otros nombres importantes son *Prisma* (1921-1922), *Proa* (1922-1926), *Inicial* (1923-1927), *Revista de América* (1924-1926), *Síntesis* (1927-1930), la revista católica *Criterio* (a partir de 1928) y las izquierdistas *Claridad* (1926-1941) y *Contra* (1933). En todas ellas muchas veces publican los mismos autores, buscando nuevas maneras de expresión y relación con las corrientes europeas contemporáneas. Simultáneos a las direcciones de las revistas, también se emprenden varios proyectos editoriales con el objeto de difundir obras nacionales y traducciones de obras extranjeras para un público lector creciente que aparece como producto de la movilidad social ascendente y las políticas educativas de la República Liberal (1880-1916).

La polémica más conocida de las décadas 20 y 30 se desarrolla entre los grupos Boedo y Florida. La primera agrupación, en un intento izquierdista de vincularse con los sectores populares, en especial con el movimiento obrero, aboga por un arte comprometido, con temática social y fines revolucionarios, mientras que Florida, definiéndose como “enemigo de

---

<sup>15</sup> Sobre la recolocación del *Martín Fierro* en la literatura nacional y el papel de la *Historia de la literatura argentina* de Rojas, con la que ganó el Premio Nacional de Literatura y que es ilustrativa de la ideología del Centenario, véase Altamirano 1997.

la *littérature engagée*”, como dice Borges, y también de la literatura de masas, proclama la autonomía absoluta del arte, especialmente con respecto al mercado. Se centra en la búsqueda de unas nuevas maneras de expresión, vanguardistas y alcanzables sólo a los especialistas en literatura. El grupo Florida, unido alrededor de la revista *Martín Fierro*, lo forman: Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo, Raúl y Enrique González Tuñón<sup>16</sup>, Eduardo González Lanuza, Ricardo Güiraldes, José de España, Evar Méndez, Horacio Rega Molina, Ricardo Molinari, Francisco Luis Bernárdez y Norah Borges. Con el mismo nombre de la revista, el grupo, liderado en este sentido por Borges, intentaba consolidar el mito nacional argentino, “un horizonte utópico del pasado hispano-criollo que permitiría definir lo ‘argentino’ en relación con una tradición que, como toda tradición, está siendo inventada” (Sarlo 1997: 276).

El eje de reunión del grupo Boedo es la editorial Claridad, que publica también la ya mencionada revista con el mismo nombre. La funda Antonio Zamora que, después de trabajar en el diario *Crítica* y dirigir la colección “Los Pensadores”<sup>17</sup>, decide crear una editorial nueva, dedicada a la literatura popular y social. Sus compañeros del grupo son Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Lorenzo Stanchina, Álvaro Yunque, Gustavo Riccio, Aristóbulo Echegaray, Alberto Pinetta y César Tiempo (con el seudónimo de Clara Beter). Justamente la editorial Claridad publica la segunda edición de *El juguete rabioso* (1931), la segunda y la tercera edición de *Los siete locos* (1930, 1931) y la primera edición de *Los lanzallamas* (1931), por lo que, teniendo también en cuenta las posturas sociales de Arlt, se lo suele relacionar con el grupo, aunque él mismo nunca se definió decididamente como miembro de esta.

El proyecto editorial de Zamora continúa la empresa de difundir una literatura pensada para sectores medios y bajos, a precios asequibles y con grandes tiradas que, iniciada ya en 1915, contaba con un gran número de lectores<sup>18</sup>. Su gusto “filisteo”, sin embargo, no era aprobado por los martinfierristas, que en el número 8 de su revista escriben: “Sabemos, sí, de la existencia de una subliteratura, que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto” (citado por Sarlo 1997: 230). “Semianalfabetismo” es una cualificación que va a aparecer

---

<sup>16</sup> Los dos mantuvieron también relaciones con el grupo Boedo, siendo amigos de algunos de sus integrantes, especialmente del poeta Nicolás Olivari.

<sup>17</sup> Hasta 1924 en esta colección salen cien números, con tiradas de 5000 ejemplares. Se trata de cuadernillos de 32 páginas que casi exclusivamente difunden traducciones, sobre todo de literatura francesa y rusa, dentro de las que Arlt también reconocerá sus modelos. En 1924 “Los Pensadores” se convierte en revista con textos de temática social y la misión de la colección la continúa la editorial Claridad.

<sup>18</sup> Para ver de qué obras en concreto se trata, consúltese la lista proporcionada en Sarlo (1997: 257, nota 22).

muy a menudo en el discurso de *Martín Fierro*, que se ocupará también del tema del lenguaje como parte constitutiva de la identidad nacional criolla. La pureza lingüística va a ser prueba de una disposición natural para la cultura y el arte, y la condición de los mismos, como explicaremos en el capítulo sobre la “mala escritura”, profundizando sobre el tema del nacionalismo lingüístico de Borges. De momento es importante señalar que para *Martín Fierro*, el empleo de cierto lenguaje tiene su explicación, primero, en el origen y segundo, en la pertenencia de clase. El espacio elevado de la literatura y el arte está al alcance sólo de los que no tienen la “barrera” del lenguaje ni de la tradición, es decir, a los que la lengua española y la tradición criolla les son “naturales”, a los “argentinos sin esfuerzo”<sup>19</sup>. Huelga decir que tal perspectiva no tendrá oído para un hijo de inmigrantes y su jerga plagada de italianismos, reconocido, además, desde su punto de vista exclusivamente como escritor realista, puesto que carece de aquellas disposiciones vanguardistas que definen a *Martín Fierro*. Arlt no puede permitirse escribir sobre la temática populista local, sea urbana o rural, porque no es habitante ni hablante nativo, porque no puede legitimar, ni con el origen ni con el estatus social, su pertenencia incuestionable y absoluta a ese espacio nacional consagrado, idealizado y mitificado:

La pregunta decisiva es, como se vio, ¿quiénes tienen derecho a ser localistas? El verdadero localismo es una relación interiorizada, como en Carriego, y no refleja y exterior, como en los escritores de la extrema izquierda. Lo mismo que en la cuestión del lenguaje, lo que aquí está en juego es una oposición más profunda: el derecho al populismo suburbano, al criollismo, al tema del conventillo, corresponde a los que, por familia, tienen una proximidad ideológica y afectiva con “nuestras cosas”. La verdad oculta de este discurso es la afirmación de una sensibilidad de clase que legitima la elección temática, convirtiéndola en un monopolio social y estético.

[...] Los culpables, en la Argentina, son los semiletrados, es decir justamente aquellos que han adquirido su cultura fuera del espacio tradicional de la cultura 'alta', que asegura esa 'completa alfabetización', el dominio de la lengua. [...] Esa adquisición fácil de la lengua junto con la destreza literaria, adquisición que, por su naturalidad, no aparece como

---

<sup>19</sup> El mismo nombre del grupo, según Adolfo Prieto (1969), es una prueba suficiente del criollismo que desempeñó un papel importante en su formación y el entendimiento de la literatura nacional. “En el primer número de la revista, su presentación con el título ‘La vuelta de Martín Fierro’ recibe la fuertísima carga simbólica que en la tradición argentina transfiere la alusión –transparente– no a la reaparición de un periódico anterior que llevaba el mismo nombre, sino al título de la segunda parte del poema de José Hernández y, especialmente, a este tercer regreso de su héroe, concebido como ‘esencia nacional’ y encarnado en la vanguardia” (Sarlo 1997: 235-236). “Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética,” pone en el manifiesto del grupo (1924: 2). Su habla refleja el ideal de una lengua oral, pero incontaminada por la inmigración masiva y por las maniobras modernistas, un ideal que resulta absurdo puesto que los mismos criollos ya hablan un idioma “distorsionado” y “mezclado”.

producto del trabajo con la cultura, traduce en su expresión más brutal, la oposición desnuda de *Martín Fierro* con la narrativa de Boedo, amalgama muy heterogénea de escritores con quienes estaba vinculado el único, hasta entonces, buen cuentista de la 'nueva generación': Roberto Mariani (Sarlo 1997: 244-245).

El lujo de contradicción “nacionalismo cultural” vs. “vanguardia cosmopolita”, sin poner en peligro ninguna de esas identidades, no se lo puede permitir cualquiera, sólo los que disponen de la “naturalidad” de la idiosincrasia cultural. Con respecto a ella, Arlt siempre será el *otro*, mientras que Borges, y luego también Victoria Ocampo, como veremos enseguida, podrán arriesgarse coqueteando con las lenguas y literaturas extranjeras e identificándose con ellas; él con la inglesa y Ocampo con la francesa, precisamente porque en todo momento pueden contar con el respaldo del incuestionable origen argentino. Lo que hace Borges con la resemantización y la mitificación del criollismo es preparar el terreno para su propia literatura, sobre todo para la colección *Historia universal de la infamia* que se publicará en 1935. Con “Hombre de la esquina rosada”, el cuento representativo, la colección será un ejemplo exitoso de la reconciliación de lo tradicional y criollo con lo cosmopolita y universal:

En este movimiento de resemantización y funcionalización de un pasado literario, Borges hace uso de dos prerrogativas: remitirse a una tradición y asegurarse, por medio de esa garantía, una nacionalidad literaria que le permite ejercer, sin problemas de “nacionalismo”, una elección en el marco de la literatura universal. Hijo de la tradición, Borges está en condiciones de establecer la “buena” mezcla entre nacionalidad literaria y lenguas extranjeras como lenguas de la cultura. En este movimiento doble se juegan las prerrogativas de la fundación borgeana de la literatura argentina, a partir de la afiliación deliberada a una línea que el mismo Borges imagina en sus lecturas de la gauchesca y sus referencias al siglo XIX (Sarlo 1997: 277-278).

Orientado hacia una minoría culta, el grupo Sur fundado en 1931 es una prolongación de los postulados de *Martín Fierro*, otra fracción de alta burguesía en el campo cultural que une felizmente la tensión entre el argentinismo y el cosmopolitismo. De hecho, algunos de los miembros del grupo martinfierrista, como Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo, luego colaboran en esta revista. El resto del grupo lo forman el Consejo de Redacción, cuyos miembros son los locales Eduardo J. Bullrich, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver y Guillermo de Torre, y el Consejo Extranjero, integrado por el músico suizo Ernest Ansermet, el escritor francés Pierre Drieu la Rochelle, el italiano Leo Ferrero, el norteamericano Waldo Frank, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el mexicano Alfonso Reyes, el español José Ortega y Gasset y el franco-uruguayo Jules Supervielle. Este núcleo

está rodeado por un círculo más amplio en el que participan los colaboradores menos constantes como José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Carlos Mastronardi, Héctor A. Murena, Silvina Ocampo, Ernesto Sábato, Juan Rodolfo Wilcock y en las últimas etapas María Luisa Bastos y Enrique Pezzoni. Los dos consejos luego se funden en un único Comité de Colaboración que incluye nuevos nombres: Amado Alonso y Eduardo González Lanuza.

Lo que une a todas estas figuras son las relaciones personales que mantienen con la fundadora del grupo, Victoria Ocampo. Es ella la que lo une y dirige, proporcionando incluso la gran mayoría de los recursos materiales necesarios del fondo de sus herencias y propiedades familiares. Los miembros de *Sur* participan en varias polémicas sobre la sociedad argentina y universal, traducen, editan y publican obras tanto argentinas como extranjeras que consideran innovadoras. Entre los autores que veneran, podemos destacar a Eduardo Mallea, Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, Alfonso Reyes, Federico García Lorca, Aldous Huxley, Virginia Woolf, Vladimir Nabokov, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jack Kerouac y Carl Gustav Jung. Aunque posteriormente se señalarán varias relaciones entre Arlt y algunos escritores de la lista, por ejemplo con el antiutopista Huxley o los existencialistas Sartre, Camus y Onetti (el último, además, es conocido por apreciar la literatura de Arlt), y a pesar de que las novelas arltianas últimamente han servido como bases fecundas para más variadas lecturas psicoanalíticas, herramientas introducidas por Carl Gustav Jung y Sigmund Freud, en el momento de su publicación, *Sur* se demuestra ciega a los valores nuevos introducidos por Roberto Arlt. Por una percepción limitada y prejuiciada hacia las obras locales del realismo, regionalismo y otras formas más próximas a la cultura popular y de masas, tanto *Martín Fierro* como *Sur* pasan por alto algunas características de la literatura de Arlt que sin duda corresponderían a sus postulados estéticos. Sobre estos acercamientos y coincidencias hablaremos en la segunda parte del capítulo.

En esta falta del reconocimiento de los “saberes del pobre” que, como hemos comprobado, representaban la práctica cognitiva prototípica en la época, yace la razón de la anacronía señalada por Sarlo y la falta del reconocimiento temprano de la literatura de Arlt. Los miembros del grupo *Sur* tuvieron una fuerte presencia en los medios y en la actividad editorial, con lo que se explica el alto nivel del impacto que ejercen. Mallea, el primer escritor estrella del grupo, era director del suplemento cultural del diario *La Nación* y Borges, otra estrella, gozaba de una gran visibilidad como traductor y colaborador en otras publicaciones. Además, en *Sur* se publicaron algunos de sus ensayos más destacados y casi todos los cuentos de *Ficciones*, el éxito de los cuales contribuyó también al de la revista. El período de máxima

influencia y esplendor de *Sur* se experimenta en torno al año 1945, la década que coincide con la muerte de Arlt, con lo que se explica el silencio crítico acerca de su obra en la época.

Uniendo tres reflexiones de Victoria Ocampo sobre el grupo, de tres momentos diferentes, Gramuglio demuestra su clara orientación elitista e intelectualista, características diametralmente contrarias a las de la vida y literatura de Arlt. Todavía al comienzo de la revista, en 1940, Ocampo define el grupo como “una élite de escritores”, la “aristocracia cuyos miembros tienen siempre estrecho parentesco, como en otros tiempos las familias reinantes”; en 1950 afirma que “*Sur* ha trabajado durante veinte años en crear la élite futura”; y en 1960 concluye que “*Sur* es una revista *high-brow*, decididamente *high-brow* [...] en un mundo devoto de la vulgaridad” (2010: 208-209). Los imperativos de *Sur* eran poner al día un ámbito cultural considerado retrasado (por no estar vinculado con el europeo y norteamericano) y asumir la posición de las minorías iluminadas en él. Justo en 1942, el año de la muerte de Arlt, se publica un número con el título “Defensa de la cultura”, en el que escriben Bernardo Canal Feijóo, Eduardo Mallea y la misma Victoria Ocampo. Cuestionando el papel de los intelectuales en aquellos tiempos de dos peligros, del avance de los totalitarismos, por una parte, y de la masificación de la cultura, por otra, con el paralelo declive de la calidad, se concluye que el grupo debería luchar contra las dos amenazas.

El tema de la cultura heredada o adquirida y la recibida o aprendida, visto ya en el caso de Borges, reaparece en Ocampo llevado hasta sus últimos límites, que incluso resultan irónicos. Su ejemplo comprueba de manera más drástica hasta qué punto los que tuvieron suerte – textualmente– de nacer en cierto país pueden extender la seguridad en su identidad, mientras que otros (o los *otros* en el sentido de una cultura *otra*) no pueden permitirse ni la más mínima discrepancia. En el número 3 de *Sur*, en 1931, escribe Ocampo: “Es perfectamente exacto que todas las veces que quiero escribir, ‘unpack my heart with words’, escribo primero en francés. Pero no lo hago por una elección deliberada. Me veo obligada a ello por una necesidad interior, la elección ha tenido lugar en mí sin que mi voluntad pudiese intervenir”. Más adelante continúa:

Mi facilidad para expresarme en varias lenguas, mi dificultad para reencontrar, para descubrir la mía propia ¿serán acaso particularidades mías? No lo creo. Esto debe existir entre nosotros como una disposición nacional. El inmenso trabajo de traducciones que muele todos los idiomas unos con otros y que va conquistando el mundo, como dice Drieu, se ha hecho carne en nosotros. Palabras francesas, italianas, inglesas, alemanas se me

ocurren de continuo para tapar los agujeros de mi español empobrecido (citado en Sarlo 1997: 286-287, nota 18).

La heterogeneidad lingüística en el caso de una relación con el español garantizada por el linaje representa una pluralidad enriquecedora, mientras que en Arlt una heterogeneidad menos pronunciada (y menos divinizada por él) resultará problemática, como se verá con más detalle en el capítulo sobre su “mala escritura”. No obstante, introducimos el tema también aquí porque el mismo juicio y el mismo principio se aplican a la heterogeneidad de los saberes. “Victoria Ocampo exhibe sus dificultades con la lengua materna porque son precisamente eso: los obstáculos de quien es *demasiado* rico en lenguas, resultado del fluir de la abundancia y no de la pobreza simbólica” (Sarlo 1997: 281). De la misma manera que no dispone de un respaldo de origen con varias generaciones de arraigo en el país en el caso del lenguaje, Arlt tampoco tiene una base económico-social de familia bien educada que garantice su relación no problemática con los saberes. En este aspecto resulta curioso el caso de Borges que, proviniendo de una familia argentina pero de estirpe criolla, anglosajona y portuguesa, tampoco cuenta con una “pureza”. No obstante, en su caso, como en el de Ocampo, se trata de una abundancia, tanto lingüística como cognitiva, y no de una carencia, como se demostrará a continuación. Él es *demasiado* rico en lenguas y saberes, tan rico que ningún desvío pone en duda su manejo tanto del primero como del segundo<sup>20</sup>.

A pesar del fuerte impacto inicial, con el paso del tiempo *Sur* comienza a declinar, un proceso que se debe a la confluencia de varios motivos. Además del inevitable envejecimiento biológico de su núcleo, el grupo demostraba también un “envejecimiento de posición” (Gramuglio 2010: 202) al no seguir las profundas transformaciones del campo cultural en las décadas del sesenta y setenta cuando, además, empezaron a aparecer otras revistas notables, como *Orígenes*, *Marcha*, *Mundo Nuevo*, *Casa de las Américas*, *Imago Mundi* y *Contorno*. También hay que tener en cuenta las posiciones que mantuvo *Sur* durante la Guerra Fría, criticando a la Unión Soviética, lo que no era bien aceptado en una atmósfera general izquierdista del país. En un intento de merecerse espacio propio dentro del campo intelectual, las nuevas revistas proponían sus modos de entender la cultura y el arte. *Imago Mundi* abría paso a nuevos tipos de pensamientos, especialmente en el ámbito de las ciencias sociales, y *Contorno* se proponía renovar la crítica literaria y la visión establecida de la literatura

---

<sup>20</sup> La misma regla se aplicará a la heterogeneidad genérica de sus obras. El hecho de que las obras borgeanas salgan de los cauces genéricos establecidos, en ningún caso significará su desconocimiento de las exigencias del género, a diferencia de las “aberraciones” de Arlt, que en la mayoría de los casos se interpretarán, especialmente por la élite literaria, como “ausencia de los saberes” o como “mala escritura”.

argentina, postulando más bien la figura del intelectual denunciador y comprometido como modélico. En vez de relacionarse con las corrientes de la literatura internacional, Contorno se propone repensar el capital cultural argentino ofreciendo nuevas lecturas de los autores que, dentro de una mirada cosmopolita y elitista, no obtuvieron suficiente atención en los tiempos pasados. No obstante las diferencias que se demostraran significantes, en los primeros años de la revista, algunas figuras de Contorno (José Luis Romero, Jaime Rest, Juan José Sebreli y David Viñas) escriben también en *Sur*, vinculándose con el grupo antípoda por la compartida oposición al peronismo. El resto del grupo lo forman Ismael Viñas (director del primer número), León Rozitchner, Noé Jitrik, Oscar Masotta, Carlos Correas, Rodolfo Kusch, Adelaida Gigli, Ramón Alcalde y Tulio Halperín Donghi.

Es un hecho curioso que los grupos que se proponen revalorizar el conocimiento “salvaje” no proveniente de los espacios institucionalizados de las escuelas y universidades, como *Imago Mundi* (1953-56) y *Contorno* (1953-59), surjan precisamente en las universidades. Los miembros de Contorno están vinculados a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pero demuestran un fuerte descontento con respecto al proceso educativo formal, por lo que aceptan de manera abierta nuevos modos del saber, entre ellas el *bricolage* de Arlt. Por otra parte, ni Ocampo ni Oliver obtuvieron formación universitaria sino que estudiaban con institutrices y maestros particulares, como era costumbre en las clases altas. Al comienzo, Borges también se formaba de esta manera, pero luego asistió a una escuela e hizo el bachillerato en Ginebra. Ocampo también atendió varios cursos en París sobre las lenguas y literaturas extranjeras, continuando así el proceso de la formación elitista.

El crítico que en la época más reciente ha revalorizado el *bricolage* cognitivo en Arlt es ya mencionado Alan Pauls, que, al compararla con una “máquina”, ha otorgado a la literatura arltiana el estatus de invención, casi de un invento mecánico:

La máquina literaria produce sus relaciones y su funcionamiento, establece conjunciones sobre la marcha, improvisa sus salidas y sus entradas. [...] La pasión de Arlt es, en verdad, la de un *bricoleur*, esa figura que condensa o se instala en un punto intermedio entre el anacronismo de un arte (una técnica) primitivo y el vértigo alucinante de un linaje tecnológico cuya historia se acelera al infinito. La máquina literaria del escritor-*bricoleur* no opera con materias primas, sino con materiales ya elaborados, con fragmentos de obras, con sobrantes y trozos. [...] Arlt no dibuja de otro modo su posición en las *Aguafuertes porteñas*: el escritor-*bricoleur* es un vagabundo urbano, una suerte de *flâneur* desposeído que deambula por la ciudad al acecho de lo que sobra, de esa escoria que las obras humanas y la sociedad desechan. Para esos excedentes “improductivos” no hay un territorio



demarcado de antemano; pueden estar en cualquier lado: en los folletines populares, en las traducciones baratas de autores extranjeros (¡ah, Dostoievski y Nietzsche!), en las crónicas policiales de los diarios o en la escritura rápida y agresiva de los panfletos políticos y las proclamas.

[...] La mirada de Arlt aguafuertista describe el método de la máquina literaria arltiana: pasear entre los restos, identificar el excedente, recolectarlo o extraerlo y, por fin, *desviarlo* de su función original, dirigirlo en otra dirección, atribuirle otro uso. (2006: 254-255).

Es así como Arlt, que pasea por las calles porteñas en búsqueda de material para sus aguafuertes, llega a convertirse en Astier, que va por las calles explicándose el funcionamiento de las máquinas que ve y que, además, si no estudia mecánica, estudia literatura (Arlt 2011: 170). Es precisamente este episodio el que Pauls postula como eje de la ecuación *máquina=literatura* y es precisamente esa perspectiva con la que se inserta en la línea crítica Sarlo-Piglia-Pauls que, con sus visiones respectivas de: 1) los saberes del pobre; 2) la escritura arltiana como un estilo mezclado, hecho con restos y deshechos de la lengua; y 3) la escritura arltiana como una máquina construida también de varios elementos desechados, lo postulan como el gran *bricoleur* de la literatura argentina. Es más, reconociendo en el nivel de toda la escritura de Arlt dos tipos prevalecientes: el *manual* (recetas técnicas, formulas de fabricación, códigos de procedimientos de los engaños, las trampas y el resto de las astucias) y el *plan* (la descripción de las estrategias, las llamadas a la acción); y asignándole, además, la denominación de “la maquinación” no solamente como parte del juego de palabras, lo que hace Pauls (2006: 259) es confirmar una vez más el patentado que la literatura arltiana hace de sí misma, convirtiéndola en un gran invento de la literatura mundial.

### V.3. APOCALÍPTICOS E INTEGRADOS ARGENTINOS

Además del famoso concepto del *bricoleur* de Lévi-Strauss, otros dos postulados de la teoría literaria internacional han contribuido considerablemente a la positivización de los anteriormente prejuiciados “saberes del pobre”. Se trata del “superhombre de masas”, que Eco retoma de Gramsci, y de la oposición que Eco introduce entre los “apocalípticos” y los “integrados”.

El afamado interés en el elemento de folletín que demuestra Arlt —y que, no obstante, a continuación reconoceremos también en la literatura de Borges— Antonio Gramsci lo

encuentra, inesperadamente, también en Nietzsche –otro de los modelos tanto de Borges como de Arlt–, relacionando su concepto del superhombre con los héroes de las novelas por entregas como Rocambole o el conde de Montecristo. Gramsci escribe que Nietzsche fue influido por las novelas de folletín francesas, la literatura que se difundió mucho entre los intelectuales en el siglo XIX: “De todos modos me parece que se puede afirmar que una gran parte de la sedicente ‘súper-humanidad’ nietzschiana tiene como único origen y modelo doctrinal no a Zaratustra sino a *El Conde de Montecristo* de A. Dumas” (1998: 142-143).

A partir de esta conclusión de Gramsci, Umberto Eco escribe su famoso libro *El superhombre de masas* en el que lleva a cabo un detallado análisis semiótico y sociológico de la narratividad popular e investiga toda una serie de manifestaciones del superhombre de masas que van de Eugenio Sue a James Bond. En *El conde de Montecristo* se expone la teoría del superhombre y es Dumas, según Gramsci, un precursor de Zaratustra, el que proporciona lo que Eco llamará “filosofemas necesarios a todos los futuros profetas laureados del *Ueberschensch*<sup>21</sup>” (1995: 97). Esta inversión, sin embargo, resulta sorprendente e incluso contradictoria, puesto que fue justamente Nietzsche uno de los primeros pensadores en expresar la crítica de la cultura de las masas. A esta crítica también se refiere Eco, en otro libro suyo:

En el fondo, la primera toma de posición ante el problema fue la de Nietzsche con su identificación de la “enfermedad histórica” y de una de sus formas más ostentosas, el periodismo. Más aún, en el filósofo alemán existía ya en germen la tentación presente en toda polémica sobre este asunto: la desconfianza hacia el igualitarismo, el ascenso democrático de las multitudes, el razonamiento hecho por los débiles y para los débiles, el universo construido no a medida del superhombre sino a la del hombre común. Idéntica raíz anima la polémica de Ortega y Gasset. [...] porque en el fondo existe siempre la nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clase y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente (2007: 60).

Que esta hipótesis sobre la edad de oro es una ilusión –y bastante peligrosa, ya que provoca la construcción de varios prejuicios y estereotipos–, lo vemos también en el capítulo sobre la “mala escritura” en el que analizamos la nostalgia por una época en la que supuestamente “se habló mejor”. En este caso, la naturaleza ilusoria y prejuiciada de la hipótesis de *O tempora, o mores* la indica la existencia de la misma nostalgia en dos momentos históricos diferentes: el

---

<sup>21</sup> Eco (1995: 98) concluye que no hay superhombre que no sea un subdiós (en *El conde de Montecristo* el joven Morrel reconoce a Montecristo con las palabras “¿Sois más que un hombre? ¿Sois un ángel?”). Esta característica la reconoceremos también en el personaje del Astrólogo, el arltiano “profeta laureado del *Ueberschensch*”, que será analizado más detalladamente en el capítulo sobre el maelström.

siglo XIX nietzscheano y el comienzo del siglo XX cuando escribe Ortega y Gasset, miembro del grupo Sur que demuestra la misma postura elitista.

Después de este, Eco publica otro trabajo importante para el estudio de la cultura de masas, titulado *Apocalípticos e integrados*, lo que son las denominaciones con las que se designan los oponentes y los partidarios, respectivamente, de dicha cultura. Aunque este libro hoy en día probablemente resultaría pasado de moda, fue un éxito y una referencia inevitable en la época de su publicación (1964). Según la dicotomía introducida, Ortega y el resto de los miembros del grupo Sur serían los “apocalípticos”, para los que la cultura de masas es más bien la anticultura o el fin de la cultura: “no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis” (2007: 30).

Habría que esperar hasta la legitimación que de los “saberes del pobre” hace primero la antropología de Lévi-Strauss y luego la línea Sarlo-Piglia-Pauls, introduciendo y defendiendo el concepto del *bricolage*, para otorgarles a esos saberes y la literatura de “segunda fila” un nuevo prestigio. Por prestigiar lo hasta entonces puesto en “cuarentena”, los miembros del grupo Contorno, a diferencia de Sur, representarían los “integrados”:

Que esta cultura surja de lo bajo o sea confeccionada desde arriba para consumidores indefensos, es un problema que el integrado no se plantea. En parte es así porque, mientras los apocalípticos sobreviven precisamente elaborando teorías sobre la decadencia, los integrados raramente teorizan, sino que prefieren actuar, producir, emitir cotidianamente sus mensajes a todos los niveles. El Apocalipsis es una obsesión del *dissenter*, la integración es la realidad concreta de aquellos que no *disienten*. La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos *sobre* la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos *de* la cultura de masas” (2007: 30-31).

Que los “integrados” realmente se integran a la cultura de masas, lo vemos de manera más clara en el caso de Piglia, que escribe el mismo tipo de literatura que defiende: las novelas policíacas, negras y de espionaje, de cuyas características se contagia también su teoría. En ella, por una parte, las figuras del autor y el crítico se comparan con las del criminal y el detective y, por otra, se percibe el entretejimiento con esa misma ficción. El objetivo de ese tipo de crítica es la democratización de la cultura, que fue también el propósito de la distribución amplia de la novela por entregas de la primera mitad del siglo XIX.

Este ideal de una cultura democrática, que aparece en la misma época que la explicada democratización de los saberes empezada por Lévi-Strauss, exigió una revisión de los tres niveles culturales introducidos en 1962 por MacDonald: *high*, *middle* y *low*. Con este motivo Eco, dos años después, publica sus *Apocalípticos e integrados* en el que, intentando despojar dichos niveles de algunas connotaciones peligrosas que los convierten en tabúes, explica lo siguiente: 1) los tres niveles no corresponden a una nivelación clasista (el gusto *high brow* no es necesariamente el de las clases dominantes, ni el *low brow* de los más bajos); 2) los niveles no representan tres grados de complejidad (esnobísticamente identificada con la valía); 3) no coinciden con tres niveles de validez estética; 4) el paso de estilemas de un nivel superior a otro inferior no significa necesariamente que éstos hayan hallado ciudadanía a nivel inferior sólo porque se han “consumado” o “comprometido” (2007: 80-83).

El panorama es mucho más complejo, todos estos rasgos se mezclan, entrecruzándose cada vez en relaciones más estrechas, por lo que resulta cada vez más difícil distinguirlos o separarlos. La literatura simplemente asume una amplia gama de funciones, al mismo tiempo: “Creo que puede existir una novela entendida como obra de entretenimiento (bien de consumo), dotada de validez estética y capaz de contener valores originales (no imitaciones de valores ya realizados), y que sin embargo toma como base comunicativa una *koiné* estilística creada por otros experimentos literarios, los cuales habían ejercido funciones de proposición (aunque quizá no hubieran realizado valores estéticos cumplidos, sino sólo bosquejos de una posible forma)” (Eco 2007: 82-83)<sup>22</sup>.

Cuando esta posición llega a ser la canónica, los saberes y la literatura populares, “del pobre”, consiguen despojarse de las connotaciones negativas. Eco constata que este cambio se produce justamente en la década de 1960 cuando en los ambientes universitarios comienzan a abrirse camino los primeros análisis de la cultura y comunicación de masas. En el prólogo a la reedición de *Apocalípticos e integrados* de 1974, Eco constata que ha cambiado la situación y que “estos temas ya no resultan tan ofensivos y excéntricos como entonces le pareció a mucha cultura biempensante: el estudio cada vez más profundo de los fenómenos de comunicaciones de masas se ha difundido hoy, en Italia, tanto a nivel científico como a nivel de acción

---

<sup>22</sup> Antes de reaccionar contra esta irremediable trivialidad de la cultura y los medios de masas, debemos preguntarnos, añade Eco (2007: 87), cuántas veces, en la literatura de “alto nivel”, las exigencias estéticas o sociológicas, como el metro, la rima, la deferencia o la sumisión al destinatario u otras determinaciones, han provocado compromisos análogos. A la vez, también podemos pensar en casos en los que el supuesto “bajo nivel” se reveló más complejo y exigente de lo que se esperaba. Eco propone algunos ejemplos de los cómics, la televisión y las novelas policíacas y de ciencia ficción (2007: 88-94).

educativa y política” y se ha establecido “una paridad en dignidad de los varios niveles” (2007: 20-22, 86).

La misma situación la encontramos en el campo cultural argentino donde en la época en cuestión se manifiesta la declinación del grupo Sur y la elevación de Contorno que, tratando las transformaciones socio-culturales devenidas de la crisis de la modernidad y los efectos del neoliberalismo, en lugar de considerar el conocimiento y la cultura como privilegios, se acercan más bien a las ideas de la propiedad colectiva y una más igualitaria distribución de los bienes. Este cambio de postura resulta asimismo en la aceptación más abierta de los tipos más variados del conocimiento y de la literatura, como se denota en el ejemplo de su reivindicación de la escritura y cultura de Arlt que, junto con Martínez Estrada, representa uno de los ejes principales de la literatura nacional.

No obstante, las aberraciones provocadas por los “saberes del pobre”, al ser aceptadas y desprovistas de las connotaciones que provocaban el asombro y el choque, pierden precisamente su característica diferencial, la que les define, y pasan por el proceso de la neutralización. O por lo menos en teoría se espera que así suceda. A continuación veremos si esta fase de la recepción llega a producirse en el caso de la literatura arltiana. En contra de las expectativas habituales, cualquier desvío o innovación corre el peligro de convertirse en producción de una costumbre, especialmente en una rápida sucesión de estándares (Eco 2007: 162), lo que es la situación que encontramos en el campo intelectual contemporáneo. A esto nos referíamos cuando decíamos que las conclusiones de Eco sobre el estatus igual de los conocimientos o los géneros literarios “altos” y “bajos”, junto con la dicotomía apocalíptico-integrado, estaban pasados de moda: hoy en día ya no hace falta reivindicar la posibilidad de la complejidad en la literatura considerada “baja” ni el posible vacío o fallo en las obras supuestamente “altas”. Se trata más bien de un juicio generalmente aceptado.

#### **V.4. DICOTOMÍA BORGES-ARLT**

Como paradigma del conflicto (de “guerra y conspiración”, en palabras de Sarlo) de los saberes, nos puede servir la famosa dicotomía Borges-Arlt: dos escritores contemporáneos que en la percepción general representan dos polos opuestos del conocimiento y la función literaria. Llevada al extremo y aplicada a las lecturas habituales de ambos autores, la oposición puede ser interpretada incluso como continuación de la vieja dicotomía

civilización-barbarie: por una parte tenemos al escritor civilizado, ilustrado, refinado, y por la otra a un escritor indomado, salvaje, feroz. A pesar del carácter anecdótico del libro en el que la publica Bioy Casares, la percepción que Borges tiene de Arlt nos sirve de ilustración de todos los prejuicios que se suelen tener sobre ese autor bárbaro, o rabioso, como se lo llama aludiendo a su obra representativa:

Era muy ingenuo. Se dejaba engañar por cualquier plan para ganar mucha plata, por descabellado que fuera, a condición de que hubiera en él algo deshonesto. Por ejemplo, se interesó mucho en el proyecto de instalar una feria para rematar caballos, en Avellaneda. El verdadero negocio consistiría en que clandestinamente cortarían las colas de los caballos, venderían la cerda y ganarían millones. Un negocio adicional: con las costras de las mataduras del lomo fabricarían un insecticida infalible.

Era comunista: se entusiasmó con la idea de organizar una gran cadena nacional de prostíbulos, que costearían la revolución social. Era un malevo desagradable, extraordinariamente inculto. Hablábamos una noche con Ricardo Güiraldes y con Evar Méndez de un posible título para una revista. Arlt, con su voz tosca y extranjera, preguntó: “¿Por qué no le ponen El Cocodrilo? Ja, ja”. Era un imbécil. En *Crítica*, estuvo dos días y lo echaron porque no servía para nada. No sabía hacer absolutamente nada. Me explicaron que sólo en *El Mundo* supieron aprovecharlo. Le encargaban cualquier cosa y después daban las páginas a otro para que las reescribiera. Dicen que reuniendo sus aguafuertes porteñas, que son trescientas y pico, podría hacerse un libro extraordinario. Imagínate lo que será eso. Las escribía todos los días, sobre lo primero que se le presentaba. Menos mal que algún otro las reescribió.

Me aseguran que después se cultivó y leyó a Faulkner, y que eso lo demostró en un artículo de dos páginas, algo magnífico, en que estaba todo: “Sobre la crisis de la novela”. Qué título. Ya te podés imaginar la idiotez que sería eso. Lo que pasa, según Arlt, es que la gente no comprende lo que es la novela, por eso hay crisis de novelas. En la novela cada personaje debe tener un destino claro, como el destino del tigre es matar. ¿Te das cuenta? Tiene que valerse de un animal para significar la sencillez del destino. Más que personajes describiría muñecos (2006: 249).

De este modo, por un lado se impone Borges, el más culto entre los escritores cultos, con una erudición ostentosa, un escritor que sólo pueden entender los expertos en literatura y filosofía, que dispone de los saberes institucionalizados y científicos, que lee en el idioma original, es bilingüe (en su casa se habla tanto en español como en inglés; la abuela materna le habla y lee en inglés a su nieto Georgie) y que incluso lee primero *El Quijote* en inglés y luego en español. Es más, es un políglota que vive, estudia y trabaja en varios países de Europa, sus

notas de lectura están en la misma lengua extranjera que lee, como podemos comprobar en el libro-catálogo *Borges, libros y lecturas* con facsímiles de las notas de lector de una parte de su biblioteca personal que donó a la Biblioteca Nacional Argentina cuando finalizó su trabajo como director y que había ido adquiriendo desde su primer viaje a Europa en la década de los 1910.

Borges es un escritor que, antes de nada, dispone de una vasta biblioteca personal en su casa. Es un niño prodigio de una familia de intelectuales, su padre es amigo de escritores canónicos como Evaristo Carriego. El pequeño Georgie ya a los seis años sabe que quiere ser escritor, a los siete escribe en inglés un ensayo breve sobre la mitología griega, a los ocho redacta “La visera fatal”, su primer relato, inspirado en *El Quijote* y a los nueve años traduce del inglés *El príncipe feliz* de Oscar Wilde<sup>23</sup>. Borges dialoga de igual a igual con la *Weltliteratur*, podemos decir que incluso desde su infancia. Se apropia de ella porque forma parte de ella, ella le pertenece a él porque él le pertenece a ella, la cita en el idioma original en sus obras<sup>24</sup>, aciriollando así la tradición universal y universalizando las orillas argentinas. Es un escritor siempre superior a su lector, que le complica la lectura a propósito recortando las partes vitales como si las mantuviera para sí mismo, garantizándose así la posición omnisciente en el sentido narrativo y epistemológico, que pule sus obras trabajando en ellas durante días, meses, años, releyéndolas y corrigiéndolas hasta convertirlas en un verdadero laberinto inextricable de ideas y palabras, “como si hubiera entrado y salido siempre del mismo texto y lo hubiera reescrito a lo largo de su vida (que es lo que ha hecho por otro lado), [haciendo] un trabajo continuo de reescritura, de variantes y versiones” (Piglia 2001a: 151).

A diferencia de Borges que “se inventa una herencia y una relación de propiedad con el pasado y con el lenguaje” (Piglia 2001a: 150) y que, además, como un “escritor omnívoro” (Premat 2009: 19) se apropia también del capital cultural universal, la tradición literaria arltiana empieza con él mismo. Antes de él y en torno a su figura no hay nadie ni nada que autorice sus textos; ni pasado nacional, ni pasado familiar. Arlt es exclusivamente el hijo de sus propias obras (Gramuglio 1992). En “Las ciencias ocultas”, además de demostrar la relación no prejuiciada con los conocimientos más desemejantes, Arlt comparte con los lectores su primer contacto con la literatura: como adolescente, trabajó de vendedor de libros viejos en la casa de un comerciante. Ese episodio luego lo reconocemos también en *El juguete rabioso* donde, en conjunción con el episodio del robo de la biblioteca y el fuego provocado

---

<sup>23</sup> Datos de la Fundación Konex.

<sup>24</sup> Como, por ejemplo, “Home Thoughts” de Robert Browning en *Evaristo Carriego*.

en la tienda de libros de segunda mano, queda simbolizada la relación que Arlt, como hijo pobre y desposeído de la tradición, establece con el capital primero económico y luego cultural. Es más, su estatus material se vuelve simbólico del estatus cultural. Mientras que Borges es un miembro hecho y derecho de la *Weltliteratur*, Arlt carece de capital, tanto cultural como financiero para hacerse miembro de ella, por lo que es el robo el modelo de apropiación de la *Weltliteratur* que encontramos en sus obras y que elaboramos en un capítulo de este trabajo. No obstante, como en el caso de los saberes del pobre, en esta carencia de recursos, precursores y tradición a seguir, de nuevo es posible reconocer una ventaja. No endeudado con nadie y desde ningún origen, Arlt puede gozar de una libertad ilimitada de expresión; puede ser “el vándalo, escribir como un atleta, en contra del tiempo” (Sarlo 2004: 52).

A diferencia de Borges, Arlt proviene de una familia pobre, proletaria, una familia austríaco-italiana de inmigrantes, pero no habla alemán en casa a pesar del origen (y la mayoría de los comentarios borgeanos presentados en *Borges, libros y lecturas* están escritos precisamente en esta lengua aunque no se trate de su lengua materna). Es monolingüe, lee traducciones, es más, las traducciones baratas que circulan por los quioscos y las bibliotecas del barrio, lee la literatura extranjera siempre en castellano. Es un lector arduo de las traducciones y ediciones Tor<sup>25</sup>, de los folletines decimonónicos que tratan los temas triviales de riqueza, amor y gloria; sus personajes demuestran el mismo gusto literario (ej. Silvio en *El juguete rabioso* o la sirvienta en *300 millones*). Lo que ellos leen determina su comportamiento; lo que lee su autor, determina su escritura. Lee libros usados que compra en las librerías de Flores, libros prestados, libros de técnica, cuadernillos modernos de técnica y política, manuales esotéricos y ocultistas.

Mientras que la *Enciclopedia Británica* es símbolo de las lecturas producidas por Borges que, es más, se autodefine en su juventud como “enciclopédico y montonero” (Bratosevich 1997: 265), estos tipos de “lecturas del pobre” son símbolo del capital literario de Arlt<sup>26</sup>. Él es un escritor nunca superior a su lector, no le complica la lectura porque el proceso de escritura ya lo tiene complicadísimo, escribe siempre en condiciones pésimas, en una pensión alquilada, corriendo contra reloj y redactando por la noche porque paralelamente trabaja en otras cosas,

---

<sup>25</sup> Luis Alberto Romero (1986) describe las ediciones Tor como libros baratos de ficción, con tapas coloridas, de baja calidad y grandes tiradas, volcadas abiertamente al polo comercial y a las publicaciones de entretenimiento, con un estilo sencillo y directo, dirigidas a nuevos lectores sin demasiado bagaje cultural. Es una de las primeras editoriales verdaderamente populares que publica autores nacionales y extranjeros en igual proporción.

<sup>26</sup> “A mí, ni la estética ni el tema me interesan absolutamente nada. Hablo con la misma simpatía de un verdulero que de una princesa. [...] De allí que yo crea que, para realizar algo que interese a la gente, sean necesarias dos únicas virtudes: sinceridad y simpatía. La forma es secundaria” (Scroggins 1981: 133).



el período de redacción es “una permanente sobreexcitación” (Saítta 2008: 99), siempre señala las fechas del comienzo y final de la escritura para demostrar el corto plazo en el que se redactó la obra. No tiene tiempo para pulir los textos, ni le interesa hacerlo, son otros los que se toman la molestia de corregir sus obras. Sylvia Saítta lo explica por la influencia de Ponson du Terrail, uno de los modelos arltianos, que tampoco cuida su estilo, publica un libro tras otro y, sin embargo, se hace mundialmente famoso. “Consiguió inmortalizarse a través de sus héroes sin grandes destrezas de estilo” (2008: 51). En Arlt ocurre algo parecido, al trabajarse mucho la caracterización de los personajes, frente al interés borgeano de la meticulosidad estilística de su lenguaje.

Que la oposición irreconciliable sigue vigente hoy en día lo comprobamos con la edición especial de la revista *Sudestada* titulada “Borges vs. Arlt” en la que se contrastan las percepciones de los dos escritores, pareciéndose a las notas de “un dramaturgo esquizofrénico y bipolar”:

La biblioteca y la calle. La erudición y la canallada. La aristocracia y la marginalidad. La arrogancia y la locura. Uno progresista, el otro reaccionario. Uno citador apócrifo y reflexivo; el otro lector urgente de pésimas traducciones, autodidacta desordenado. El esteta de los laberintos y los mitos nórdicos versus el peleador del cross a la mandíbula. El burgués refinado versus el proletario salvaje. El minotauro y el rufián melancólico. El Golem y la rosa de cobre. El ensayo y el folletín. El conferencista de la platea embelesada y el inventor idealista con suerte esquiva. El de vida aletargada y casi insulsa; el de biografía tumultuosa y plena de relieves. El orillero compadrito y el humillado suburbano. El celebrado y el ninguneado. El que admite el secreto para registrar la cicatriz del cuchillero (“me documento”); el que observa y escupe en sus narraciones un “pelafustán”, un “rajá, turrito, rajá”. La enciclopedia británica y las medias de mujer irrompibles, con puntera y talón reforzado con caucho. Borges y Arlt (2013: 3).

A continuación leemos que, a pesar de su contemporaneidad, resulta casi inimaginable un encuentro entre los dos autores, hecho que se refuerza con una ilustración caricaturesca en la que están sentados a la mesa, Borges sobre una pila de libros y Arlt en una sillita que parece ser de bar, con un cenicero delante, con lo que se connotan los espacios a los que pertenecen y de los que provienen; la biblioteca y el subsuelo.



Ilustración: Julio Ibarra, *Sudestada* 2013, p. 3.

Arlt vuelve la mirada de la mesa en la que se encuentra una tabla de ajedrez en la que Borges está moviendo una figura, dándole, quizá, el jaque mate al compañero que ni siquiera está interesado en la partida. La escena de Borges y Arlt jugando al ajedrez, el juego por el que el primero se obsesiona y por el que el segundo no demuestra ninguna afición, connota la inalcanzable supremacía borgeana en su terreno, el de la literatura, cuadrando así con la percepción prototípica de los dos escritores.

A pesar de lo ilustrativo de la metáfora del ajedrez, quizá es el concepto de la biblioteca lo que marca la mayor diferencia entre estos dos polos literarios: la trabajosa biblioteca del aficionado, con literatura de divulgación en su mayor parte, contra la biblioteca del experto, con una variedad de textos inimaginable. “Así da gusto ser escritor. Tener una sala como ésta, libros, una sirvienta,” comenta Arlt en la aguafuerte “Este es Soiza Reilly” al entrar en su casa (1969: 64). La misma conclusión la podemos aplicar a este caso. Mientras que Borges imaginó que el *paraíso* sería algún tipo de *biblioteca* y, además, *dirigió la biblioteca más fastuosa de Argentina, la Biblioteca Nacional*, para Arlt los espacios llenos de libros tendrán más bien connotaciones infernales, especialmente si tenemos en cuenta los simbólicos episodios de *El juguete rabioso* en los que se roba en una biblioteca y se prende fuego maléfico a una tienda de libros de segunda mano. A pesar del hecho de que Arlt reorienta las escenas (robar en la librería y quemar la biblioteca serían los movimientos genuinos y míticos para los dos lugares; el ladrón de libros a la venta y el incendio de la biblioteca de Alejandría, por ejemplo, serían motivos literarios), en la mente del lector arltiano esas dos escenas se

unen en una sola, reforzando las acciones diabólicas tomadas en contra de los espacios de libros vistos en general como zonas sagradas, veneradas e intocables.

Sin embargo, si indagamos en los posibles motivos de esta reorientación, llegamos a la conclusión de que a Borges, como miembro acreditado de la *Weltliteratur*, le pertenecen todos los libros del mundo, de la misma manera que sus obras pertenecen a ella, a diferencia de Arlt que, como su miembro ilegítimo, nunca los puede poseer de manera legítima. Borges, el director de una de las bibliotecas más acaudaladas que, además, en su propia casa dispone de otra más, tiene una posición cómoda de acceso a todos los libros necesarios mientras que Arlt y sus personajes, que trabajan desde pequeños como vendedores inútiles en las miserables librerías de segunda mano –cuyos dueños, como los que aparecen en *El juguete rabioso*, son vulgares y repulsivos y en sí mismos representan la profanación de los espacios sagrados de libros–, se encuentran en una posición frustrada de estar cerca y estar lejos a la vez<sup>27</sup>; de trabajar en una librería, pero no poder poseer los libros por no poder comprarlos y por no poder entrar en ese mundo literario, aunque su mayor deseo es formar parte del mismo, ser escritor, la ambición que se encuentra reflejada en el deseo de Silvio de ser como Baudelaire (un poeta, es más, enlistado entre los modelos arltianos en el texto autobiográfico “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”).

En esa oposición entre Arlt y Borges se comprueba la propuesta pigliana sobre las explicaciones del origen de cierto comportamiento ofrecidas por el psicoanálisis que resultan contradictorias: Borges escribe porque en la infancia estaba rodeado de libros y Arlt (como Piglia) escribe precisamente porque no tenía acceso a la literatura. “La ausencia casi total de literatura que hubo en mi infancia fue sin duda lo que hizo de mí un escritor (al menos hizo de mí el escritor que soy). [...] El resto de mi familia prefería que yo estudiara ingeniería<sup>28</sup>. [...] si estudiaba Letras me iba a costar seguir interesado en la literatura” (2001a: 52). Como Piglia, Arlt también se acerca a la literatura desde el otro lado; a través de los saberes y lecturas del pobre, no de una manera directa e institucionalizada como Borges, hechos que marcan profundamente la escritura de los tres escritores y –si continuamos aplicando la explicación psicoanalítica– hace que Piglia se sienta más cercano a Arlt que a Borges.

---

<sup>27</sup> Esta posición irónica, no obstante, se parece a la frustración, expresada en “Poema de los dones”, que experimenta Borges como director de la Biblioteca Nacional al volverse ciego: “Algo, que ciertamente no se nombra / con la palabra *azar*, rige estas cosas” (2011b: 199).

<sup>28</sup> En su caso también podemos imaginar una conversación familiar parecida a la mantenida entre Silvio y su madre en *El juguete rabioso*: “Tenés que trabajar, ¿entendés? Tú no quisiste estudiar. Yo no te puedo mantener. Es necesario que trabajes” (2011: 127).

## V.5. DECONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN: ARLT BORGEANO Y BORGES ARLTIANO

Así como puede ser construida, toda dicotomía puede ser deconstruida, a través de un proceso de desestabilización que supone la indicación de las aporías. La deconstrucción implica primero la inversión de la oposición y luego la resistencia a nuevas superposiciones<sup>29</sup>. A pesar de que resulta difícil imaginar a Arlt y Borges charlando en un bar porteño –hecho que comprueba hasta qué nivel se han llevado a cabo la estereotipación y la mitificación de ambos, pero en direcciones opuestas–, intentaremos demostrar que ese encuentro, además de ser “menos improbable que anhelado” (*Sudestada* 2013: sin paginación) porque los dos autores comparten el contexto geográfico e histórico, es más posible y razonable de lo que se suele (hacer) creer, a pesar de la supuesta rivalidad paradigmática de sus modos de leer la literatura y la realidad. Aplicando el mismo proceso que se utilizó en la *construcción* –enfaticamos la palabra para señalar que el resultado de tal método es un *constructo*– de estas dos percepciones opuestas (el manejo selectivo de ciertas características de las obras arltianas y borgeanas), intentaremos comprobar que en las obras de estos dos escritores, representativos de corrientes diametralmente opuestas, de hecho existen más convergencias que divergencias y que de igual modo podría *construirse* una percepción diferente, hasta contraria.

Comprobaremos así que las obras y sus autores no disponen de algunas características intrínsecas o neutrales, sino que son productos/constructos de nuestras lecturas, nuestras interpretaciones, que a su vez son condicionadas por toda una serie de factores intra y extraliterarios. A lo largo del presente apartado iremos viendo cómo en el proceso de la interpretación, tanto de Borges como de Arlt, inevitablemente se imponen algunas características diferenciales que luego, por insistencia y repetición, se convierten en rasgos exclusivos de uno de ellos, aunque cubren sólo una parte de su literatura y aunque se encuentran fácilmente tanto en uno como en otro. El problema de los estereotipos, como es sabido, no es que sean incorrectos, sino que son incompletos, que ofrecen sólo una visión parcial del fenómeno en torno al que se construyen, dejando de lado los niveles a los que no se pueden aplicar y que se resisten a ese tipo de interpretación.

Analizando y deconstruyendo el proceso de la estereotipación de la literatura de Arlt y Borges, nos centraremos en los siguientes aspectos: la modernidad, la argentinidad, la

---

<sup>29</sup> Tal y como propone Jacques Derrida en *De la gramatología*, *La escritura y la diferencia*, *La voz y el fenómeno* (1967) y la “Carta a un amigo japonés” (1985) abordando el problema de la estructura en el lenguaje, ampliando y aplicándolo luego a la ciencia, la filosofía y la metafísica occidentales.

marginalidad, los “saberes del pobre”, los “saberes cultos” y la metatextualidad. Como decía Jauss, no se trata de “corregir” las lecturas anteriores, sino de abrir y ampliarlas, de ofrecer unas lecturas nuevas, que ineludiblemente se demostrarán igualmente “erróneas”. Al fin y al cabo, la historia de recepción no es otra cosa que historia de lecturas equivocadas.

### V.5.1. LA MODERNIDAD

Una primera subversión de la dicotomía Borges-Arlt la inició Ricardo Piglia<sup>30</sup>, conocido por sus desacostumbradas y novedosas lecturas de la historia literaria argentina<sup>31</sup>. Aunque Piglia suele decir que es “mejor leer a Borges desde Arlt, porque si uno lee a Arlt desde Borges no queda nada. Aparte que la sola idea de imaginarme a Borges leyendo una página de Arlt me produce honda tristeza” (2001b: 138), provocando así la imagen tópica de la superioridad borgeana que incluso resulta dolorosa, lo cierto es que en sus contraposiciones críticas les empieza a dar primacía a los autores generalmente considerados “inferiores”, podríamos decir subalternos, como son, por ejemplo, Arlt o Gombrowicz. Contra el canon oficial argentino construye un canon alternativo y disolvente, una especie de contracanon con el que el canon comulga la oposición. Está claro que dentro de ese contracanon, Arlt, el escritor “torturado” y “marginado”, empezará a ocupar un lugar central.

A Borges se lo solía percibir como un autor (post)moderno auténtico, que renueva la literatura con sus procedimientos textuales originales. En cambio, a Arlt, principalmente por la época en la que escribe y por la carrera literaria relativamente corta (sobre todo en comparación con la borgeana), se lo solía colocar exclusivamente en la corriente realista, ya anticuada, simple y nada particular. En su *Respiración artificial*, sin embargo, Piglia expone una visión completamente opuesta: Borges es un autor del siglo XIX, de una literatura “arcaica”, y Arlt un genuino representante de la novedad literaria y la modernidad<sup>32</sup> que viene con el siglo XX. Castiga así a Borges por ser caprichoso con respecto al año de su nacimiento. Es sabido que, cuando le convenía ser escritor puro e impecable del siglo XX, Borges decía que nació en 1900, y cuando reivindicaba ciertas posturas decimonónicas, se insertaba a sí mismo en la

---

<sup>30</sup> Antes de él, es Masotta el que pone a estos dos escritores en el mismo nivel.

<sup>31</sup> Su manera de leer a Arlt la analizamos en el capítulo sobre la autoría.

<sup>32</sup> Sobre este aspecto de la literatura de Arlt profundizamos en el capítulo independiente, analizándolo a través del prisma del maelström.

época cambiando la fecha a 1899, curiosidad que, antes que nada, establece la primera convergencia con la biografía arltiana.

Como afirma Saítta, Arlt también cambia e inventa algunos datos personales, por ejemplo su propio nombre (aunque se llamaba Roberto Arlt, firmaba sus primeros textos y autobiografías como Roberto Godofredo Christophersen Arlt) y, como en el caso de Borges, la fecha del nacimiento. En las dos autobiografías citadas arriba se nos ofrecen dos datos diferentes: en la primera, Arlt afirma haber nacido “bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno”, dato al que en la autobiografía publicada un año antes había añadido la fecha concreta del 26 de abril de 1900<sup>33</sup>, y en la segunda indica el 7 de abril de 1900 como la fecha de su nacimiento. Como comprueba Saítta con el acta y la partida de su nacimiento, lo cierto es que un hombre con el nombre de Roberto Arlt, sin Godofredo Christophersen, nació el 26 de abril de 1900 (2008: 29, nota 2). Es más, aunque los nombres adicionales inventados los utiliza con frecuencia, luego en “¿*Qué nombre le pondremos al pibe?*” asegura lo contrario: “Mi madre, que leía novelas románticas, me agregó al de Roberto el de Godofredo, que no uso ni por broma, y todo por leer *La Jerusalén Libertada* de Torcuato Tasso” (1969: 29). Así se complica la red de invenciones y afirmaciones falsas que se teje entorno a su personalidad, de la misma manera que la red de datos apócrifos o falsificados en torno a la figura de Borges. Ambos autores se demuestran igualmente manipuladores y mentirosos en el proceso de la creación de sus respectivas “figuras de autor”.

En estas modificaciones de los datos personales Jarkowski (1992) y Saítta (2008) reconocen los primeros signos de la automitificación arltiana<sup>34</sup>, que va a continuar con la insistencia con respecto a su negligencia e incompetencia escolares, reconocidas ya en la segunda autobiografía citada anteriormente en el capítulo, pero subrayadas sobre todo en “El viejo maestro”, un texto en el que se ficcionaliza una conversación de Arlt alumno con su maestro. El autor aparentemente presenta una defensa de su indebido comportamiento, pero en realidad son las supuestas palabras del maestro las que nos presentan la imagen que Arlt quiere dejar de sí mismo:

Pocos alumnos he tenido tan burros como vos. Era imposible hacerte entender nada, ni la regla de tres ¡qué cosa bárbara, si habré sufrido y me habré hecho malasangre con vos! [...]

---

<sup>33</sup> “Me llamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt, y he nacido en la noche del 26 de abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno” (Arlt 1926, en Arlt, Mirta y Borré 1984: 221).

<sup>34</sup> “El testimonio más difícil de abordar en esta biografía ha sido el del propio Arlt,” escribe Saítta. “Porque miente, porque no dice todo lo que sabe, porque inventa datos de su biografía, porque está más preocupado por la construcción de una imagen pública acorde a lo que él considera que debe ser el retrato de un escritor, que por dar un testimonio verdadero de su propia vida” (2008: 9).

Venías a la clase con los botines sucios de barro, las uñas más sucias todavía [...] Y yo me decía: este chico me indisciplina al grado [...] Eras *un salvaje*; ese es el término. Yo muchas veces, mirándote, me decía: a dónde diablos irá a parar este muchacho con el carácter que tiene [...] Tu mamá venía a pedirnos que no te echáramos de la escuela; pero era un problema tenerte. No estudiabas ni dejabas estudiar” (Saítta 1994: 92-94, énfasis agregado).

Esta autoimagen de *enfant terrible*, que termina siendo la imagen generalmente aceptada sobre su figura y obra, queda definitivamente reforzada con las constantes quejas sobre las dificultades que encuentra al escribir, publicar y luego al ser abordado por la crítica. Resulta importante poner de relieve que los “saberes del pobre”, reconocidos y tratados por Sarlo y luego Gramuglio, forman parte del aura mítica que persigue a Arlt desde su nacimiento e infancia, y que está alimentada principalmente por él mismo en las autobiografías y anécdotas ficcionalizadas que representan la colisión entre su personalidad “rara”, “problemática”, y el sistema de formación institucionalizado. A diferencia de la personalidad de Borges, huelga añadir, a quien en la infancia le enseña una institutriz y que luego obtiene la mejor formación posible, entrando en el sistema de educación burgués, estudiando y trabajando en Suiza, España y otros países de Europa, hecho que hace aún más hondo el pretendido abismo entre esos dos escritores.

No se trata, por lo tanto, de la oposición entre los saberes “altos” y “bajos”, sino del conflicto entre los saberes proletarios que, según la terminología de Žižek que él a su vez hereda de Hegel (2010), equivaldrían a los saberes del “esclavo”, y los saberes institucionalizados del “amo”, cuyo ejemplo representativo en este sentido serían Jorge Luis Borges y el grupo Sur:

La “verdad” del discurso de la universidad, oculta tras la barra, es desde luego el poder, es decir, el significante amo: la mentira constitutiva del discurso universitario es que rechaza su dimensión performativa, presentando lo que efectivamente equivale a una posición política basada en el poder como simple percepción del estado fáctico de las cosas [...] el amo es el sujeto que está plenamente comprometido en su acto (de habla); es quien, en cierto modo, “es su palabra”, aquel cuya palabra presenta una eficacia performativa inmediata [...] el amo moderno está justificado por su saber experto: uno no es amo por nacimiento o por mera investidura simbólica<sup>35</sup>; más bien debe convertirse en amo por educación y calificación; en este sentido simple y literal, el poder moderno es saber, está basado en el saber (Žižek 2004: 113, 117, 128).

---

<sup>35</sup> Aunque en el caso borgeano también éste es el caso ya que en el juego del poder también entran otras categorías como el origen argentino y la construcción de la mitología nacional que producirá para poder insertarse en la misma, dejando fuera a los que no pueden garantizar su pertenencia a la misma, entre ellos, a Roberto Arlt.

Volviendo a Borges y al siglo XIX, ¿cómo Renzi/Piglia explica la característica decimonónica de su literatura? Pues precisamente por su “erudición ostentosa y fraudulenta, esa enciclopedia falsificada y bilingüe”:

Ahí está la primera de las líneas que constituyen la ficción de Borges: textos que son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano, invadida toda ella por una pedantería patética: de eso se ríe Borges. Exaspera y lleva al límite, entonces, [...] clausura por medio de la parodia la línea de erudición cosmopolita y fraudulenta que define y domina gran parte de la literatura argentina del siglo XIX. [...] Pero hay más, hay otra línea: lo que podríamos llamar el nacionalismo populista de Borges [...], el intento de Borges de integrar en su obra también a la otra corriente, a la línea antagónica al europeísmo, que tendría como base la gauchesca y como modelo el *Martín Fierro*. Borges se propone cerrar también esta corriente que, en cierto sentido, también define la literatura argentina del siglo XIX. ¿Qué hace Borges? Escribe la continuación del *Martín Fierro*” (2001b: 131-132).

La línea “cosmopolita y fraudulenta”, como un nivel de la literatura argentina, empieza con Sarmiento cuyo *Facundo*, como la obra inaugural y fundamental de la literatura argentina, comienza con una cita que, es más, es una cita falsa: “Sarmiento escribe entonces en francés una cita que atribuye a Fourtol, si bien Groussac se apresura, con la amabilidad que le conocemos, a hacer notar que Sarmiento se equivoca. La frase no es de Fourtol, es de Volney. O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada” (2001b: 131). Por otra parte, un segundo nivel de la literatura argentina tradicional es la literatura popular, encarnada en la gauchesca y representada sobre todo por la obra maestra del escritor nacional José Hernández y luego Ricardo Güiraldes.

Las dos líneas Borges las continúa y luego cierra: la primera, concentrada en el concepto de la cita manipulada, se hace clara, hasta de una manera gráfica, en *Borges, libros y lecturas* donde, en los facsímiles de las anotaciones de Borges, se ve claramente que el “lector perfecto” no leyó completo casi ningún libro, sino que buscaba en ellos lo que le servía, de una manera desorganizada, subrayándolo luego o transcribiéndolo con letras minúsculas, construyéndose así una base textual para sus futuras obras<sup>36</sup>, hecho que representa una “tarea de tijera” aún más “peligrosa” que la utilizada por Arlt que no sale de sus propias obras<sup>37</sup>. La segunda línea la cierra con los relatos gauchescos ubicados siempre entre 1800 y 1900, con el

---

<sup>36</sup> Hecho que, sin embargo, no pretende desacreditarle a Borges como un autor “original”, dadas la abstracción y la inexistencia de la originalidad que no le pertenece a ningún autor de la misma manera que les pertenece a todos, sobre lo que profundizamos el capítulo sobre la autoría y el plagio.

<sup>37</sup> Ver el capítulo sobre la autoría y el plagio.



gaucho convertido en orillero, encabezados por el cuento emblemático “El fin” con el que redacta un final al *Martín Fierro* sellando así la corriente. Este aspecto decimonónico borgeano lo reconocemos también en el resto de la primera fase de su escritura, una fase regionalista y arrabalera, por ejemplo en *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Cuaderno San Martín* (1928) y *Evaristo Carriego*<sup>38</sup> (1930).

### V.5.2. LA ARGENTINIDAD

Ya se ha señalado la distribución de los espacios simbólicos entre los tres escritores argentinos representativos: a Güiraldes le pertenece el campo; a Borges, que rechaza ese ruralismo utópico, las orillas; y a Arlt, que rechaza los dos conceptos, la ciudad. Es precisamente ese urbanismo la característica principal por la que se le suele destacar como el primer autor moderno. Las orillas no se ven tan afectadas por la inmigración y la mezcla, por lo que pueden representar la pura y verdadera argentinidad en el caso borgeano. Pero sólo aparentemente y en teoría, ya que, como acabamos de explicar, en la praxis es precisamente esta mezcla, en la que abunda el puerto inmigratorio, lo que define la literatura argentina, ya desde sus inicios cuando a ella se “importan” citas en idiomas extranjeros. Con esta percepción invertida, Borges se convierte en un representante de la argentinidad idealizada, pero inexistente, mientras que Arlt llega a ser su modelo genuino y práctico. Si recordamos lo comentado sobre la lectura de traducciones y la lectura monolingüe, Arlt incluso llega a ser un mayor representante de la argentinidad y reivindicador de la cultura argentina que Borges, porque Borges no traduce la literatura extranjera, sino que la lee en el original. En su caso no hay “digestión” argentina o nacional, es decir, sus lecturas no se argentinizan, mientras que Arlt, a través de las lecturas de la literatura mundial exclusivamente en castellano, termina siendo más “argentinizador”, más patriota o nacionalista, si se quiere.

La relación de Borges con el inglés se parece a la de Sarmiento con el francés: ambos introducen citas de la lengua extranjera en obras representativas de la argentinidad, extranjerizando así lo argentino, rasgo del que no dispone la literatura arltiana monolingüe. A

---

<sup>38</sup> El narrador de esta última obra hace una pregunta interesante: “¿qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío?” (2011a: 375). Lo que estaba pasando al otro lado de estas dos líneas entrelazadas no era sino el propio Arlt, “vernáculo y violento”, que resultan ser dos determinaciones típicamente asignadas a su obra, como se verá en el capítulo sobre su lenguaje y estilo.

la vez, contradictoriamente, en Borges, un ciudadano del mundo, reconocemos una relación obsesiva con sus orígenes. Le resulta de vital importancia demostrar la pertenencia a una ciudad y a una estirpe, especialmente en las primeras obras escritas después de una larga estancia en Europa y en el contexto de la inmigración, cada vez más fuerte. “Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires” (“Arrabal”, *Fervor de Buenos Aires*, 2011a: 35).

Con posterioridad, Borges se va a desdecir de este primer momento de argentinidad tópica, prohibiendo incluso los ensayos, relatos y poemarios en que aparece un intento de caracterización nacional, porque si no, terminaría cayendo en la trampa revelada por él mismo en “El escritor argentino y la tradición”. Rechazando la fase regionalista y popular, Borges intenta demostrar con su propio ejemplo lo que propaga: la necesidad de “ser árabe sin camellos”, es decir, ser argentino sin milonga, tango, gauchos, compadritos y el resto de los productos para la exportación que comprueban el estatus exótico y único del país. Si “el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo,” como sugiere el famoso sofisma de Borges (2011a: 553), es Arlt un mayor “nacionalista”, puesto que su literatura no se define por los rasgos forzadamente diferenciales del país. Sus obras, por ser más espontáneas y menos explícitamente “argentinas”, representan desde dentro y más convincentemente la cultura a la que pertenecen. De este modo, paradójicamente, Arlt, hijo de inmigrantes europeos, resulta estar más seguro de su argentinidad sin tener que comprobarla con el abundante color local, de la misma manera que Mahoma, “como árabe, no tenía por qué saber que los camellos<sup>39</sup> eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos” (2011a: 553).

Con respecto a los productos típicamente argentinos como es el tango, resulta oportuno señalar que, mientras que en Borges encontramos un tango elitista, una explicación culta del origen de la canción y del baile folclóricos argentinos, un tango de la alta sociedad, en Arlt

---

<sup>39</sup> Resulta interesante señalar que los camellos sí que aparecen –de manera textual– en “La eterna partida”, una de las últimas notas de Arlt publicadas en *El Mundo* que, por los procedimientos y el espacio africano representado, se parece mucho a los cuentos maravillosos y fantásticos de *El criador de gorilas* (Juárez 2010: 220).

todavía reconocemos el “reptil de lupanar”<sup>40</sup>, más auténtico y original, “una especie de tango anarquista donde se cantan las desdichas sociales y donde se mezclan elementos de cultura baja: las ciencias ocultas, el espiritismo, las traducciones españolas de Dostoievski, cierta lectura popular de la Biblia, los manuales de difusión científica y de sexología” (Piglia 2001a: 25). En los elementos enumerados, de nuevo reconocemos la prolongación del concepto sarliano de los “saberes del pobre”, es decir, de restos y deshechos de una cultura de mezcla.

### V.5.3. LOS MÁRGENES

Después de encontrar dos características típicamente borgeanas en Arlt, cabe señalar que el espacio representativamente arltiano del margen estaba ocupado también por Borges. En la primera fase de su escritura, Borges mitifica el barrio de Palermo<sup>41</sup> que en aquel entonces se hallaba en los márgenes de la ciudad y, es más, fue fundado y poblado mayoritariamente por inmigrantes italianos, antepasados por parte materna también de Roberto Arlt.

Más tarde, cuando rechaza esta fase de escritura –que, no obstante, seguirá formando parte de su obra y apareciendo en las ediciones posteriores–, en un esfuerzo por “diferenciarse de los ‘humanitaristas’, prácticamente de una literatura de mal gusto, referencial y proclive a las intervenciones ideológicas más directas; diferenciarse también de esos autores que, recién llegados a la cultura, con orígenes no tradicionales y una lengua insegura, no eran traductores sino lectores de traducciones: marginales sociales y marginales del campo intelectual”<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Expresión introducida por Leopoldo Lugones en *El payador* y retomada luego por Borges en *Evaristo Carriego* (2011a: 436).

<sup>41</sup> Sobre todo en el poema “Fundación mítica de Buenos Aires” (“Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo” (2011a: 351)) y en el primer capítulo de *Evaristo Carriego*, “Palermo de Buenos Aires”, en el que la mitificación del barrio, con toda su historia contada, alcanza un nivel elevado:

La vindicación de la antigüedad de Palermo se debe a Paul Groussac. La registran los *Anales de la Biblioteca*, en una nota de la página 360 del tomo cuarto; las pruebas o instrumentos fueron publicadas mucho después en el número 242 de *Nosotros*. Nos retraen un siciliano Domínguez (Domenico) de Palermo de Italia, que añadió el nombre de su patria a su nombre, quizá para mantener algún apelativo no hispanizable, “y entró a beinte años y está casado con hija de conquistador”. Este, pues, Domínguez Palermo, proveedor de carne de la ciudad entre los años de 1605 y 14, poseía un corral cerca del Maldonado, destinado al encierro o a la matanza de hacienda cimarrona. Degollada y borrada ha sido esa hacienda, pero nos queda la precisa mención de “una mula tordilla que anda en la chacara de Palermo, término de esta ciudad”. La veo absurdamente clara y chiquita, en el fondo del tiempo, y no quiero sumarle detalles. Bástenos verla sola: el entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intempestiva aquí. Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra (2011a: 379).

<sup>42</sup> Huelga decir que es a Arlt al que reconocemos en la cita.

(Sarlo 2003: 47-48), Borges establece una relación peculiar con la literatura extranjera y universal, intentando apoderarse de ella y hacerse miembro de la misma. En esta fase, después de una década entera dedicada al redescubrimiento y la reinvención de la ciudad natal (desde la publicación de *Fervor de Buenos Aires* en 1923 hasta la publicación de *Discusión* más universalista en 1932), desaparece el color local costumbrista y Borges empieza a escribir más bien sobre el capital cultural mundial, hecho que en algunos casos se comprueba ya con la internacionalización de los títulos (*Historia universal de la infamia* (1935), *El Aleph* (1949), *Nueve ensayos dantescos* (1982), *La memoria de Shakespeare* (1983), etc.). Sin embargo, en las innumerables vueltas que Borges da a su escritura, de la misma manera que primero se reprochó el color local, años después se va a reprochar el pomposo adjetivo “universal”, inaugurando un nuevo espacio literario y colocándose “en los márgenes, en los repliegues, en las zonas oscuras, de las historias centrales. La única universalidad posible para un rioplatense” (Sarlo 2003: 49), la zona que, como sabemos, ya le pertenecía a Roberto Arlt y a la que, es más, le condenaron precisamente los universalistas de la famosa calle Florida. Parece que el viejo problema perturbador de “cómo escribir después de Borges”, que lo ha escrito todo y, es más, de manera tan perfecta y rotunda, al final obtiene una respuesta. ¿Cómo escribir después de Borges? Pues tal y como escribe Arlt, antes de Borges.

#### **V.5.4. LOS “SABERES DEL POBRE” EN BORGES**

Además del espacio marginal, en la literatura de Borges reconocemos varios otros rasgos típicamente considerados “arltianos”. Si pensamos, por ejemplo, en las ciencias ocultas, una manifestación clara de los “saberes del pobre”, detrás de la dicotomía aparente de la “teología” de Borges y la “teosofía” de Arlt, veremos que tanto el primero hace uso de ellas (sobre todo en algunos cuentos de *Historia universal de la infamia*, como “El brujo postergado”, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” o “Historia de los dos que soñaron”, pero también en, por ejemplo, “La rosa de Paracelso” de *La memoria de Shakespeare*), como el segundo las critica y juzga (“Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”). Como ya queda comprobado, Borges también demuestra interés por el conocimiento y las lecturas populares: la gauchesca, el tango, las novelas policiales, fantásticas, de aventura y espionaje, las obras de Wells, Stevenson, Chesterton, Kipling – todos escritores de público masivo y relato estereotipado con fórmulas narrativas preestablecidas. Es más, Borges es también un lector de manuales y textos de divulgación que hace un uso “bastante excéntrico” de ellos:

De hecho él mismo ha escrito varios manuales de divulgación, tipo *El hinduismo, hoy*, ha practicado ese género y lo ha usado en toda su obra. En esto yo le veo muchos puntos de contacto con Roberto Arlt, que también era un lector de manuales científicos, libros de sexología, historias condensadas de la filosofía, ediciones populares y abreviadas de Nietzsche, libros de astrología. Los dos hacen un uso muy notable de ese saber que circula por canales raros (Piglia 2001a: 80).

### V.5.5. LOS “SABERES CULTOS” EN ARLT

Los dos escritores atestiguan la decadencia de la novela, sobre todo de algunos géneros como el psicológico, realista o naturalista (especialmente de la literatura rusa), reivindicando la acción, la anécdota y las peripecias de los géneros fantástico, policial y de aventuras que representan “un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada” (Borges 1972 [1953]: 12). Borges trata el tema en el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares (1940), en el que celebra a Stevenson y Chesterton, sus modelos imperecederos, reaccionando en contra de la novela psicológica, alabada por José Ortega y Gasset, que cobraba cada vez más fuerza en la época<sup>43</sup>, pero a la que, según él, le faltan forma y orden. Postulando a Bioy Casares como un ejemplo “perfecto” de cómo escribir, Borges refuta la propuesta que aquella época no era capaz de desarrollar buenas tramas. Se trata de un prólogo de inmensa potencia y poder persuasivo que todavía hoy en día aparece en todas las ediciones de la novela y atrae a los lectores. Además de ayudar la incorporación de su compañero al campo literario argentino, con este texto Borges también se propone legitimar su propia literatura que a partir de entonces tomará la misma dirección.

Entre los textos que Sylvia Saítta (2008: 263) presenta como representativos de la búsqueda de nuevas formas<sup>44</sup> se incluyen tanto el mencionado prólogo de Borges como un texto de Arlt, “La tintorería de las palabras”, publicado en *El Mundo* en la misma época (1940). El análisis del debate sobre cómo narrar, que recorre los años treinta y cuarenta en Argentina, lo profundiza Laura Juárez (2010), doctoranda de Saítta, que demuestra que Arlt forma parte activa de la polémica, en la que participa junto con José Ortega y Gasset, Jorge Luis Borges,

---

<sup>43</sup> Como ejemplos podemos destacar las novelas *Todo verdor perecerá* de Eduardo Mallea, *El túnel* de Ernesto Sábato y *El pozo* de Juan Carlos Onetti.

<sup>44</sup> Se trata de los artículos de Roger Caillois y Guillermo de Torre publicados en *La Nación*, las conferencias de Héctor P. Agosti sobre “El problema de la novela” y *Antología de literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo.

Roger Caillois y el grupo Sur, publicando una amplia serie de artículos en *El Mundo*. De hecho, utilizando los argumentos como “acción y reacción” de los personajes, “conflictos”, “sucesos dramáticos”, “tensión y conmoción nerviosas”, “aventura inquietante”, “emoción”<sup>45</sup>, Arlt se opone a las ideas de la novela psicológica abogada por Ortega, demostrándose a sí mismo como un claro partidario de lo que típicamente se percibe como percepción exclusivamente borgeana de la literatura, es decir, del “intrínseco rigor de la novela de peripecias” (Borges 1972: 12).

En “La tintorería de las palabras” Arlt se hace la pregunta eterna de cómo escribir: ¿cómo escribir si las viejas concepciones se han vaciado de contenido y fuerza, especialmente en un contexto de guerra y violencia<sup>46</sup>?

Y la palabra se descubre tartamuda, impotente. [...] ¿Cómo expresar hoy, con nuestras palabras bañadas en la vieja tintorería de las expresiones; cómo pintar hoy, con la conveniente negrura de eclipse, con el conveniente tono rojizo de lluvia de sangre, el horror de este momento catastrófico, cuyas grietas candentes retuercen los nervios de la humanidad en toda la redondez del planeta, como el fuego de un bosque retuerce los sarmientos de la vid? ¿Cómo facilitar la sensación de velocidad con que se precipita la muerte, la sensación de traición, la sensación de locura que abarca tremendos sectores de hombres, les hipnotiza y les lanza hacia el desconocido suicidio? [...] Para este momento de vida que ya no es vida, sino agonía ¿qué estilo, qué palabra, qué matiz, qué elocuencia, qué facundia, qué inspiración dará el ajustado color? No sé. Creo que en la misma tintorería del infierno, donde un diablo pintor combina los colores que con más precisión expresan la máxima crueldad del hombre, el matiz que puede expresar este momento aún no ha sido hallado. Tan lejos él avanzó en el crimen (1998: 538-539).

En el párrafo citado, Arlt explica los motivos de los rebuscados cambios de estilo y género que se producen en sus últimos textos, sobre todo en el relato fantástico “Un viaje terrible” y los cuentos de espionaje de *El criador de gorilas*, publicados en 1941, en la época en las que su poética se parece más a la habitualmente reconocida como borgeana. Llevado por una voluntad de asimilación con el discurso cultural del poder, Arlt está haciendo una labor de

---

<sup>45</sup> Entre otros textos, Juárez se sirve del artículo ejemplar “Acción, límite de lo humano y lo divino”, publicado en *El Mundo* el 7 de octubre de 1941, del que provienen los conceptos citados (2010: 306-307).

<sup>46</sup> Aunque no es necesario establecer relaciones entre la literatura y el contexto extraliterario guerrero, lo que hace Arlt –como explica Juárez basándose en su texto “La vela encendida al sol” publicado en *El Mundo* el 13 de abril de 1941– es precisamente afirmar la necesidad de la redefinición del género novela como producto del derrumbe económico y social: “La guerra y las economías catastróficas han desenmascarado la cualidad convencional del personaje que, revelado en tanto que ‘aire y viento’, muestra su condición de artificio literario. Por ello ya no puede ser ‘arquetipo’, ni modelo de conducta y es incapaz de confundirse con ‘las ensambladuras de un mundo cuyo andamiaje crujía allí’” (2010: 298-299).

alejamiento de su poética inicial, relacionada siempre con la influencia de Dostoievski y la novela rusa.

Estas características han sido señaladas por Piglia, que, en vez de destacar cuál de los dos autores se acerca a cuál, afirma que “en el fondo los dos están narrando realidades ausentes, trabajando la contrarrealidad. Ya sea la realidad de los conspiradores, de los inventores, o de los hermeneutas, los teólogos o los detectives, los dos están construyendo realidades ausentes, vidas alternativas” (2001a: 137). Para Piglia, los dos autores tienen papeles importantes con respecto a la autonomía de la ficción y la politización de la ficción: “Frente a la manipulación estatal de las realidades posibles (la política define lo que no se puede hacer), la novela [y la literatura en general, se sobrentiende] ha estado siempre en guerra contra ese pragmatismo imbécil. Es por eso que la gente lee novelas, por la idea de que es posible otra vida y otra realidad. Ésa me parece a mí la tradición de la novela contemporánea” (2001a: 137), la tradición en la que se inserta tanto Arlt como Borges.

Es más, desde la perspectiva de Piglia, no sólo los dos autores entran a formar parte de la tradición literaria argentina, sino que Borges se inserta como heredero o incluso plagador de Arlt, lo que representa una lectura novedosa, incluso peligrosa. El tema de la originalidad y el plagio es uno de los más frecuentes en el pensamiento pigliano, por lo que le dedicamos un capítulo por separado en el presente trabajo. En este apartado, con respecto a las relaciones Borges-Arlt, cabe señalar una coincidencia curiosa, analizada por Emilio Renzi, su alter ego ficcional. Aunque desde la apreciación generalmente aceptada resulte inimaginable que Borges, como miembro de Martín Fierro y luego Sur, se haya tomado la molestia de leer las obras de un escritor proletario que, además, escribe mal, en su libro, titulado simplemente *Borges*, Bioy Casares anota una conversación de 1957 en la que Borges supuestamente afirmó: “*El juguete rabioso* es mejor que todas las novelas de Mallea: cuando el malevo traiciona a su amigo, está bien” (Sudestada 2013: 36).

Que esta historia de “El Rengo”, publicado primero como cuento en *Proa* y luego como capítulo de *El juguete rabioso*, le impresiona profundamente a Borges, lo podemos comprobar con la reaparición del motivo del “malevo que traiciona a su amigo” en uno de sus cuentos: “El indigno”, incluido en *El informe de Brodie*. Este cuento Renzi lo describe como “una transposición típicamente borgeana”; “una miniatura del tema” o una cita fraudulenta, podríamos añadir: “Joven fascinado por el mundo del delito que aparece encarnado, para él, en un marginal que lo inicia y al que admira y a quien, en el momento de pasar al otro lado, es decir, en el momento de abandonar el mundo, digamos, legal y convertirse él también en un

delincuente, el protagonista delata. El núcleo temático es el mismo en los dos textos [...] y la delación es la clave en los dos textos”. En adición, Renzi relaciona el nombre del policía a quien el protagonista delata a su amigo, que se llama, ni más ni menos, *Alt*. Si tomamos en cuenta la importancia y la simbología que tienen los nombres en los textos de Borges, en esta coincidencia se ve una clara referencia al compañero escritor del mismo género: “¿Quién es entonces el indigno sino Roberto Arlt? El Gran Indigno de la literatura argentina. ¿Y qué es ese cuento si no un homenaje de Borges al único escritor contemporáneo que siente a la par?” (Piglia 2001b: 139).

Por la cantidad y la complejidad de los rasgos considerados “cultos” en la literatura de Arlt, usualmente no reconocida como tal, y por el peso que el estereotipo de los “saberes del pobre” tiene en su recepción, a este tema le dedicamos un estudio más detallado en dos apartados a continuación. Si recordamos la afirmación ya citada de Beatriz Sarlo, que “las ficciones arltianas podrían ser leídas desde la perspectiva de alguien que no posee saberes prestigiosos (los de lenguas extranjeras, de la literatura en sus versiones originales, de la cultura tradicional letrada) y que recurre a los saberes callejeros” (2003: 56), nos damos cuenta de lo lejos que se ha llevado la estereotipación, apareciendo incluso en la boca de los críticos que se proponen legitimar y reivindicar sus textos.

#### **V.5.5.1. EXHIBICIÓN Y APROPIACIÓN DE CULTURA**

En su famoso estudio, *Apocalípticos e integrados*, cuyos postulados quedan expuestos anteriormente en el trabajo, Eco asegura:

La diferencia de nivel entre los distintos productos no constituye a priori una diferencia de valor, sino una diferencia de la relación frutiva en la cual cada uno de nosotros se coloca a su vez. En otras palabras: entre el consumidor de poesía de Pound y el consumidor de novela policíaca, no existe, por derecho, diferencia alguna de clase social o nivel intelectual. Cada uno de nosotros puede ser lo uno o lo otro en distintos momentos, en el primer caso buscando una excitación de tipo altamente especializado, en el otro una forma de distracción capaz de contener una categoría de valores específica (2007: 84).

Precisamente este tipo de consumidores son Borges y Arlt. De la misma manera que los conocimientos más diversos forman parte de la base cognitiva de las que disponen, las



lecturas de los textos más variados entran en contacto y se entrelazan en sus escrituras, borrando el límite entre lo “alto” y lo “bajo”, mucho antes de la crítica citada.

Arlt no dispone únicamente de los conocimientos y lecturas “del pobre” o “proletarios”, aunque a veces esta es la imagen que él intenta producir sobre sí mismo en el proceso ya descrito de la automitificación, que termina alimentando la recepción estereotipada<sup>47</sup>. No cursa, como escribe en una de las autobiografías citadas arriba (Mirta y Borré 1984: 217) y como ya queda explicado, las escuelas primarias hasta tercer grado cuando lo echan “por inútil”, sino lo repite y aprueba, continuando la formación<sup>48</sup>. Arlt no es alumno imposible como quiere que se lo perciba. En Scroggins encontramos una imagen completamente diferente, expresada en la aguafuerte “El cementerio del estómago”: “asistía a las clases pero en vez de atenderlas estaba siempre con un libro sobre la falda” (1981: 122). De esta frase pudo haberse construido una mitología totalmente distinta: sobre un alumno interesado, ambicioso, con unas capacidades que no se conforman fácilmente sólo con las lecturas de clase, sino que siempre buscan más, en un intento de superar el saber institucionalizado. Sin embargo, este no era el caso y se mitificó la imagen de un alumno malo, con problemas de disciplina e incapaz de cumplir con los requisitos de formación. A lo largo del presente capítulo venimos explicando las condiciones y los motivos, tanto intra como extraliterarios, de tal mitificación y estereotipación. Nos queda por señalar la vastedad del capital cultural y literario de Arlt, que se evidencia en sus obras, a pesar de una percepción opuesta.

Además de la “exhibición de incultura”, en Arlt reconocemos también una inmodesta “exhibición de cultura”, que, pensada a través del prisma de los estereotipos, sería otro ejemplo de su acercamiento a la poética borgeana. El folletín, que acabamos de reconocer también en Borges, y la novela sentimental aparecen junto con Quevedo, Dickens, Dostoievski, Baudelaire, Verlaine, Proust o la Biblia – ya en la primera fase de su obra. Insistimos que ya en la primera fase, porque Laura Juárez (2010) ha constatado, correctamente, que a partir del año 1932 (después de la publicación de su última novela, *El*

---

<sup>47</sup> Un apartado de la aguafuerte “Por qué no se vende el libro argentino” se subtitula “Yo y los literatos”, un sintagma del que deducimos que Arlt se posiciona fuera del grupo de los supuestos literatos, señalando una diferencia entre sí mismo y ellos a través de la distancia que toma. En ese aspecto resulta significativo el título que en 1996 el crítico Carlos Correas le pone a su estudio, *Arlt literato*, no sólo incluyéndole al grupo de la “alta cultura”, por si acaso alguna vez hubo dudas, sino también casi señalando a Arlt como literato solitario, el único literato.

<sup>48</sup> Las planillas de calificaciones anuales del Consejo Nacional de Educación lo desmienten, explica Saítta. Arlt cursa también cuarto y quinto grado. “A los catorce años, Arlt da por finalizados sus estudios primarios. No cursa el último grado tal vez porque no hay sexto grado en la escuela número 17 y son pocas las escuelas en las que se dicta; tal vez porque su madre no quiere volver a intentarlo en la escuela número 1, de donde muy posiblemente tuvo que cambiarlo por los reiterados problemas de conducta” (2008: 18-20).

*amor brujo*) en la trayectoria literaria de Arlt se producen ciertos cambios en varios niveles. No obstante, para la demostración de la cultura arltiana no tenemos que esperar hasta los años treinta. Ya en su primera novela y primeros textos periodísticos, las aguafuertes –es más, ya en “Las ciencias ocultas”, de 1920, en el que reconocimos una “salvaje relación” con Baudelaire y Verlaine–, Arlt expone sus fuentes literarias que de ningún modo son exclusivamente “bajas” o “de masas”. Se trata más bien de una hibridez y una voracidad incontrolada de lecturas. Analizando su experiencia lectora, que queda claramente documentada y demostrada en las ocurrencias intertextuales de las aguafuertes porteñas, Scroggins (1981) establece un itinerario lectivo de Arlt. En este mapa autobiográfico y metaliterario destacan cinco líneas principales de parentescos: con la novela realista del siglo XIX, la picaresca del Siglo de Oro español, nueva novela de comienzos del siglo XX, escritores porteños contemporáneos a Arlt y los folletines.

“Sigo toda una tradición: Fray Mocho, Félix Lima, Last Reason [...] Mis maestros espirituales, mis maestros de humorismo, de sinceridad, de alegría verdadera, son todos los días Dickens –uno de los más grandes novelistas que conoce y conocerá la humanidad–; Eça de Queiroz, Quevedo, Mateo Alemán, Dostoievski –el Dostoievski de *Stepamchikovo* y sus habitantes– Cervantes y el mismo Anatole France,” escribe Arlt en “*La crónica n° 231*” (1998: 369-370), por lo que, evidentemente, de ninguna manera podemos hablar de una literatura “baja” o “del pobre” ni de la ausencia del pasado literario<sup>49</sup>. Argumenta Scroggins: “Menciona Arlt a unos veintiocho escritores franceses<sup>50</sup> –algunos de ellos hasta en veinte artículos distintos–, a cuatro rusos<sup>51</sup>, a veinte españoles<sup>52</sup>, a diez ingleses<sup>53</sup>, a cinco italianos<sup>54</sup>, a siete estadounidenses<sup>55</sup>, a trece hispanoamericanos no argentinos<sup>56</sup>, a cuarenticinco (sic) argentinos<sup>57</sup> y a algunos portugueses, alemanes y orientales<sup>58</sup>” (1981: 18).

<sup>49</sup> Muchas veces Arlt menciona a Juan José de Soiza Reilly como modelo y protector, citándolo también en “Las ciencias ocultas”. Este escritor le ayudó publicar su primer cuento, “Jehová”, que apareció en 1917 en su *Revista popular*. Sobre la relación entre esos dos escritores, consúltense Ludmer (1999) y Terranova (2006).

<sup>50</sup> Entre ellos, además de los mencionados Baudelaire, Verlaine y Anatole France, destacan: Flaubert, Hugo, Balzac, Huysmans, Maupassant, Proust, Barbusse, Chateaubriand, Lamartine, Rimbaud, Rousseau, Stendhal, Verne, Voltaire, Zola, etc.

<sup>51</sup> Dostoievski, Andreiev, Gorki y Tolstoi.

<sup>52</sup> Además de los clásicos de la picaresca (Mateo Alemán, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo), sobresalen Benito Pérez Galdos, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Azorín, Santiago Rusiñol, Rafael Cansinos Assens, Ramón María del Valle Inclán, etc.

<sup>53</sup> Charles Dickens, Lord Byron, Walter Scott, Bernard Shaw, Oscar Wilde, Rudyard Kipling, Thomas De Quincey, Thomas Carlyle, etc.

<sup>54</sup> Gabriele D’Annunzio, Alessandro Manzoni, Luigi Pirandello y Torquato Tasso.

<sup>55</sup> Edgar Allan Poe, Mark Twain, Jack London, Walt Whitman, Sinclair Lewis, John Dos Passos y Waldo Frank.

<sup>56</sup> Bernal Díaz de Castillo, Rubén Darío, José Enrique Rodó, Julio Herrera y Reissig, etc.

<sup>57</sup> La “vieja guardia,” como la llama Arlt, incluye a Hugo Wast, Enrique Larreta, Manuel Gálvez, Ricardo Rojas, Arturo Capdevila, etc. Igualmente “inútiles” son los escritores de la Sociedad Argentina de Escritores

En la segunda fase de su obra, en la década de 1930 y los primeros dos años de 1940, este giro hacia una literatura culta sólo se profundiza, lo que se ve reflejado en el refinamiento de la misma producción de Arlt. En esa época cambia el papel de algunos niveles de los “saberes del pobre”, como del espiritismo y ocultismo. En vez de cuestionar el “efecto nocivo” o engañoso de esas creencias, el autor se concentra más bien en las posibilidades narrativas y técnicas que le ofrecen (Juárez 2010: 175), lo que inevitablemente remite al papel que dichas “ciencias” desempeñan en la poética borgeana. De hecho, Laura Juárez (2010), que ofrece un pormenorizado análisis de la literatura arltiana de los años treinta, afirma que sus textos dan varios pasos adelante en la dirección de la estética borgeana, por lo que estos dos autores, como explicamos en el apartado anterior, terminan siendo “paralelas que se tocan”, en palabras de Sorrentino (1996).

En primer lugar, llama la atención la erudición que Arlt empieza a demostrar y los diálogos intertextuales que establece, muchas veces explícitamente. Sus obras teatrales se saturan de referencias cultas entre las cuales destacan Flaubert (la referencia a Moloch de *Salammbô* en *La fiesta de hierro*), Anatole France, Goya, Duero, Brueghel el Viejo, Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe, todos especificados como modelos por el mismo Arlt en *El Mundo* del 7 de octubre de 1936 en un intento de establecer una nueva genealogía para su obra, diferente de la literatura popular y folletinesca o la de Dostoievski con las que se lo solía comparar en la época anterior (Juárez 2010: 53). Es más, se produce una distancia paródica sobre los modelos anteriores (Juárez 2010: 54), de la misma manera que también se cuestionan y parodian la figura del detective y el proceso de razonamiento en los cuentos policiales (“El misterio de los tres sobretodos”, “El enigma de tres cartas”, “El crimen casi perfecto”), siendo el rasgo paródico otra conexión con la literatura borgeana, especialmente con *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Juárez 2010: 245-247).

---

(S.A.D.E.), fundada en 1928 por Leopoldo Lugones. En “Sociedad literaria, artículo de museo”, un artículo del mismo año, Arlt se burla de los escritores que se reúnen en un museo, aludiendo a la S.A.D.E., puesto que su lugar de encuentro demuestra su anacronismo y falta del contacto con el mundo actual. Entre otros, se trata de Carlos Obligado, Jorge Luis Borges y Enrique Banchs a los que, según Arlt, nadie los lee (Scroggins 1981: 87). Los que sí aportan a la literatura, desde su punto de vista, son los escritores proletarios como Leónidas Barletta, el fundador del Teatro del Pueblo, Elías Castelnuovo, Alberto Gerchunoff (redactor de *El Mundo* que le invitó a colaborar cuando el diario empezó a salir en 1928) y Carlos Muzzio Sáenz Peña (heredero de Gerchunoff en *El Mundo*), Last Reason, Enrique y Raúl González Tuñón, Conrado Nalé Roxlo, junto con algunas excepciones entre los “retrasados”, como Juan José de Soiza Reilly, Florencio Sánchez y Almafuerte. Resulta interesante señalar que Arlt incluye también a Ricardo Güiraldes en la “vieja guardia”, ya que para él la gauchesca es ya una reliquia del pasado. Sin embargo, a Güiraldes no dirige una crítica feroz porque le ayudó en sus inicios literarios apoyando, incluso económicamente, la escritura y la publicación de *El juguete rabioso*.

<sup>58</sup> José María, Eça de Queiroz, Goethe, Henrik Ibsen, etc.

Además de los modelos cultos manifestados abiertamente por Arlt, Laura Juárez menciona otros momentos eruditos que se encuentran fácilmente en su obra dramática, como, por ejemplo, las intertextualidades con *El Quijote* que aparecen en *Saverio el cruel*, o con la cultura y literatura latinas en *El desierto entra a la ciudad* (los personajes de César y Escipión, las situaciones como banquetes (2010: 56-57)), junto con alusiones a varios personajes y motivos de la mitología griega como las Furias, Zeus, las Erinnias y Filoctetes que aparecen en *Escenas de un grotesco*, obra que constituye una primera versión de *Saverio el cruel* (2010: 64). También los relatos maravilloso-fantásticos, las ficciones de espionaje y las crónicas de aventuras, que en ese período publica Arlt, demuestran un tipo de saber diferente de los estereotipados “saberes del pobre”. El “saber del viajero”, es decir, la experiencia del viaje a España y África en 1935, le proporciona a Arlt los conocimientos y materiales útiles que legitiman la enunciación de las obras posteriores (las crónicas de “Al margen del cable”, las aguafuertes tituladas “Marruecos” que forman parte de *Aguafuertes españolas*, la pieza dramática *África* y la colección de relatos *El criador de gorilas*), haciendo posible la aparición del imaginario orientalista<sup>59</sup> y de lo exótico que se funde con lo maravilloso<sup>60</sup>.

Los relatos de *El criador de gorilas* presentan ficciones de “un Oriente cuyo exotismo genera las historias”; “se ponen en escena, a su vez, esfuerzos formales para dar la apariencia de una ausencia de mediaciones, para que, de algún modo, África se narre a sí misma. Este procedimiento, además de reforzar lo exótico, desvincula los textos del presente y los sitúa [...] en un espacio y tiempo legendarios, al modo de los relatos de *Las mil y una noches*”<sup>61</sup> (Juárez 2010: 128-129). Dicha recopilación, como vemos, parece ser una de las lecturas predilectas tanto de Borges como de Arlt. Su hija Mirta atestiguó que Arlt conocía el libro y

<sup>59</sup> Según Juárez, a partir de tres lugares comunes de ese imaginario –traición, venganza y crimen– en *África* Arlt construye otra historia de aventuras, policial, de suspense y espionaje (2010: 42).

<sup>60</sup> Dado que los escenarios africanos son ajenos al horizonte cultural primero de Arlt y luego de sus lectores, lo desconocido produce “la sorpresa, el azar, la incertidumbre, la extrañeza”, preparando así el terreno para lo fantástico, pero también para la aventura como una acción no ordinaria, para algo que queda fuera de la vida conocida, cotidiana y rutinaria, algo que se constituye en “una totalidad cerrada, autónoma, con leyes propias” (Juárez 2010: 121).

<sup>61</sup> Para un análisis comparativo más detallado véase el apartado “Arlt, lo maravilloso y *Las mil y una noches*. Un caso peculiar” (Juárez 2010: 189-195). Cabe aclarar que Juárez establece una vinculación entre la recopilación árabe y los cuentos africanos de Arlt, no las aguafuertes: “Por el contrario, en las notas del diario la voz del cronista opera como traductor y mediador; es la voz que explica lo exótico y lo ubica en los parámetros culturales e imaginarios de sus lectores. De allí que lo extraño, a través de las comparaciones, el vocabulario y las imágenes introducidas se familiarice y adapte a un esquema cultural apropiado a su destinatario, el lector habitual de las aguafuertes porteñas” (2010: 129). Por lo tanto, aunque en las aguafuertes sobre Marruecos, por el frecuente empleo de las explicaciones y un trasfondo de lo vivido, la cualidad de lo exótico se reduce, con lo que Arlt se aleja de la narración comparable a la de *Las mil y una noches*, los cuentos con la misma temática, al contrario, por la ausencia de tales explicaciones, vuelven a acercarse a la misma provocando la condición de lo libresco.

que, es más, aprendía de él: “Cuando estábamos juntos nuestro quehacer se vinculaba con el juego, el trabajo y el humor: estudiábamos inglés con una vieja inglesa que llegaba en los atardeceres. [...] Nuestro libro de lectura era *Las mil y una noches* y se completaba con el *Appleton’s New Spanish Dictionary*” (Mirta Arlt en Pellettieri 2004: 14).

En “El octavo viaje de Simbad el marino”, el cuento clave a este respecto, Arlt narra una continuación de la historia del famoso marinero, una de las historias de *Las mil y una noches* más conocidas en el mundo occidental. Como concluye Juárez, el hecho de escribir una versión o una continuación de los relatos de esa compilación árabe, acerca a Arlt:

al gesto borgeano de asumir un derecho propio sobre cualquier tradición, incluida la oriental [...] Arlt afirma, de esta manera, su derecho a reescribir *Las mil y una noches* y su reescritura del texto árabe se aproxima a la postura borgeana de la literatura que propone un juego con la versión –o a la idea del cuento como derivación de una ficción previa y continuación de otro texto– y con los límites entre lo apócrifo y lo genuino, presente en Borges desde *Historia universal de la infamia*” (2010: 191).

Por lo tanto, a diferencia de sus primeras obras, el robo deja de ser el modelo de apropiación de la *Weltliteratur* y Arlt entra a formar parte de la misma ya no de maneras *underground* o ilícitas, sino de la misma manera que Borges: a través de la apropiación, la reescritura y el juego entre el original y la cita. Teniendo en mente a “Pierre Menard, autor del Quijote”, el cuento borgeano clave con respecto al tema del plagio, podríamos parafrasear: “Roberto Arlt, autor de Simbad”.

Después de reconocer lo típicamente arltiano en Borges y, al revés, lo borgeano en Arlt, resulta que el método más eficaz para evitar la trampa de la estereotipación sería hablar paralelamente de las características que comparten. A pesar de que en las historias de literatura se haya impuesto una imagen de fuerte oposición entre ellos, lo cierto es que las cosas no son blancas o negras, como siempre, y que en ambos casos hay una zona gris. Los dos autores escriben sus primeros relatos muy jóvenes, Borges a los siete y Arlt a los ocho años<sup>62</sup>. Los dos publican en *Proa*, “revista de modernización” (Sarlo 2003: 112). Arlt consigue publicar “El Rengo” y “El poeta parroquial”, dos capítulos de *La vida puerca* que finalmente se publicará bajo el título de *El juguete rabioso*, en esa revista por la intervención

---

<sup>62</sup> Pero “según su propia mitología”, advierte Saítta. Arlt “escribe su primer cuento a los ocho años para vendérselo, por cinco pesos, a un distinguido vecino de Flores, el señor Joaquín Costa. Cierta o no, la anécdota revela una muy precisa y nada romántica vinculación entre literatura y dinero: esos cinco pesos ganados con un cuento funcionan como la fábula de origen de una literatura pensada para el mercado y legitimada por él”. Para Arlt “escribir es hacerse pagar, y el dinero, como señala Ricardo Piglia, aparece como la garantía que hace posible la apropiación y el acceso a la literatura” (Saítta 2008: 21-22).

de su protector y mecenas Ricardo Güiraldes que, junto con Borges, la dirige desde 1924. También gracias a él, Arlt participa en las mismas tertulias literarias que Jorge Luis Borges. Es más, los dos compiten por el mismo premio literario, el Premio Municipal de 1926, junto con otros escritores de la vanguardia, Arlt con *El juguete rabioso* que acaba de publicar y Borges con *El tamaño de mi esperanza* (Saítta 2008: 63). Ni uno ni otro obtienen el premio, lo que, si no otra cosa, por lo menos representa otra característica que tienen en común. Arlt trabaja como periodista y Borges durante un período breve dirige el Suplemento “Color” del diario *Crítica*, comprobando así que casi todos los que publicaban en esos años pasaron por las redacciones periodísticas (Sarlo 2003: 20).

Más aún, los textos de “Tiempos presentes” y “Al margen del cable”, por su interés en lo marginado y secundario y por las peculiaridades infrecuentes de las biografías de personas más variadas, se acercan temática y estructuralmente a *Historia universal de la infamia*, demostrando el mismo cruce entre la ficción y la historia, lo verdadero y lo apócrifo. Los personajes “infames” de Arlt incluyen impostores, asesinos, contrabandistas, estafadores, traidores, conspiradores, gánsteres, etc., es decir, el mismo abanico de personajes del mundo del delito que le interesan a Borges por la capacidad inventiva y la excepcionalidad de sus actos. Como ya ha señalado Juárez analizando las “historias infames” arltianas en el capítulo homónimo de su libro (2010: 222-235), “El chantaje en los restaurantes norteamericanos” y “Cazadores de ambulancias” son particularmente interesantes al respecto. Especialmente el primer texto, porque tiene un vínculo temático muy claro con el cuento borgeano “El proveedor de iniquidades Monk Eastman” del volumen en cuestión.

Las convergencias entre las trayectorias literarias de Arlt y Borges se hacen aún más estrechas si tenemos en cuenta que los cuentos que hoy integran su *Historia universal de la infamia*, editados anteriormente en la *Revista Multicolor de los Sábados (RMS)*, el suplemento cultural del diario *Crítica* dirigido por Borges y Ulyses Petit de Murat, aparecieron primero en 1935 (con algunas diferencias) en un libro de la colección Megáfono, una colección popular de biografías que pertenecía a la editorial Tor (Juárez 2010: 268, nota 35), relacionada siempre con los intereses literarios de Arlt. Además de la infamia, es también el tema de la identidad falsa o del doble tratado en “Espionaje” y “La doble trampa mortal” lo que lo relaciona a Arlt con Borges, en concreto con los cuentos borgeanos escritos en la misma época como son “La forma de la espada”, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Tema del traidor y del héroe” (Juárez 2010: 260).

La amplia heterogeneidad y las frecuentes contradicciones que se encuentran fácilmente a lo largo de la trayectoria literaria de Arlt –que a primera vista puede parecer corta<sup>63</sup> y, por consiguiente, uniforme– son un terreno fecundo para interpretaciones más variadas. Una de las contradicciones más matizadas es precisamente el interés estético enfatizado en las obras teatrales, por una parte, y la preocupación por mantener al público conquistado con las aguafuertes, por otra – éxito que, cabe destacar, no se vuelve a obtener ni con las novelas ni con los cuentos (Juárez 2010: 44), a pesar de que son precisamente esos géneros los que producen la recepción estereotipada (¿o precisamente por ella?). Arlt intenta asegurarse una posición más alta en el campo de las letras, mientras que, paralelamente, intenta llegar a un público más amplio y acercársele de manera más directa desde la escena –viendo, es más, desde el fondo de las salas las representaciones de sus obras–, reutilizando los temas y las formas de intriga (policiales, detectivescos, de espionaje y de aventuras) introducidos ya en la primera fase.

#### **V.5.6. METATEXTUALIDAD DEL *BRICOLEUR***

Otra característica que comparten Arlt y Borges es la metatextualidad, rasgo que no se suele mencionar en un acercamiento prototípico a la literatura del primero y que, por otra parte, es uno de los rasgos más destacados y representativos del segundo. Según Piglia, Borges transcribe las historias que oye o que alguien le cuenta (2001a: 77) y Arlt, por su parte, es conocido por elaborar, ficcionalizar y dramatizar los crímenes investigados y por inventar historias basándose en las noticias o en las fotos, es decir, en la excentricidad y la característica novelesca de la realidad. Por lo tanto, de los dos se podría decir que trabajan la literatura de segunda mano, es decir, las historias ya ocurridas y contadas, como comprobamos con el ejemplo de las historias de *Las mil y una noches*.

Arlt, que casi simultáneamente redacta textos genéricamente más variados (narraciones, crónicas, teatro) pero temáticamente unidos por el espacio africano y muchas veces por los acontecimientos concretos que reaparecen en distintos textos<sup>64</sup>, es un claro ejemplo de la

---

<sup>63</sup> Entre la primera y la última obra que publica Arlt trascurren sólo dieciséis años, 1926-1942, lo que, comparado con la trayectoria borgeana, por ejemplo, supondría una homogeneidad más fácil de alcanzar, por lo menos en teoría.

<sup>64</sup> *África*, su obra teatral, por ejemplo, es resultado de reescritura de los argumentos de “Rahutia la bailarina” y “La aventura de Baba en Dimisch esh Sham”, dos relatos de *El criador de gorilas*, y de un cuento no incluido en el volumen, titulado “Hussein el Cojo y Axuxa la Hermosa” (Juárez: 127-128).

reescritura vista como modelo de escritura. Es más, en el cuento “Hussein el Cojo y Axuxa la Hermosa”, por ejemplo, reconocemos también la reelaboración y la reutilización de los nombres de los personajes. Hussein el Cojo se relaciona fácilmente con la Coja de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. En *El fabricante de fantasmas*, por ejemplo, reaparecen también el Jorobado y la Prostituta. En la Escena III de las *Escenas de un grotesco* (1997 [1934]), el texto base para la futura obra *Saverio el cruel*, aparece un episodio de un metateatro, un “teatro dentro del teatro”. En *Saverio el cruel* luego se desarrolla una teoría sobre el teatro que se basa, además, en los conceptos de simulación y sueño (Juárez 2010: 58-62), que son, a la vez, unos de los ejes principales de la metanarración borgeana<sup>65</sup>.

Este trabajo de reescritura lo podemos relacionar con el *bricolage* y lo que más arriba llamamos la “literatura de segunda mano”, “literatura de restos”. Juárez lo denomina el “carácter de aleatoriedad”, es decir, la “reescritura de la información anecdótica y secundaria” (2010: 213) y la reconoce, sobre todo, en la reelaboración de noticias periodísticas, tan característica de la literatura arltiana, pero también en la reelaboración y la reutilización de los materiales que leyó, primero de Dostoievski, Ponson du Terrail o folletines y luego de Edgar Wallace, pero también de toda una red de autores cultos, es decir, clásicos, tanto occidentales como orientales.

De esta manera la literatura de Arlt, por la interminable digestión de materiales más variados, de hecho llega a convertirse en el símbolo, en la imagen en miniatura –lo que en lenguaje de *bricoleur* se llama “modelo reducido” (Lévi-Strauss 1992: 44)– del funcionamiento de la literatura como tal, entendida como un tejido de citas, una red intertextual interminable o un sistema de reciclaje infinito; una (re)escritura eterna del mismo texto<sup>66</sup>. De la misma manera que el físico, como explica Lévi-Strauss (1992: 39), “nunca dialoga con la naturaleza pura, sino con un determinado estado de la relación entre la naturaleza y la cultura, definible por el período de la historia en el que se vive”, el pensamiento mítico consiste en:

---

<sup>65</sup> En la idea del teatro como “fábrica de mentiras” o “engaño” resuenan las ideas de la aguafuerte “La inutilidad de los libros”<sup>65</sup> (Juárez 2010: 62), pero también es posible reconocer los ecos de los espejismos de Borges (es decir, los espejismos arltianos de los espejismos borgeanos), de la misma manera que en “Los hombres fieras”, un cuento de *El criador de gorilas* en el que se “insinúa un tiempo cíclico y una circularidad en los acontecimientos” y en el que los hechos se reiteran en el tiempo, reflejando la famosa idea borgeana de eterno retorno. Asimismo, las ideas de “la mentira” y “el engaño”, junto con “la simulación” tratada por Juárez<sup>65</sup>, “la falsificación” de nuestro capítulo sobre la originalidad y el plagio, pero también toda la parte fantástica de la literatura arltiana remiten al desvanecimiento de los límites entre la realidad y la irrealdad, en todos los niveles posibles, lo que también sería otro rasgo de la poética borgeana.

<sup>66</sup> Sobre este tema profundizamos en el capítulo sobre el plagio y la autoría.



elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados<sup>67</sup>, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; *odds and ends*, diría un inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad. En un sentido, por lo tanto, la relación entre la diacronía y la sincronía ha sido invertida: el pensamiento mítico, ese *bricoleur*, elabora estructuras disponiendo acontecimientos, o más bien, residuos de acontecimientos<sup>68</sup>, en tanto que la ciencia, ‘en marcha’ por el simple hecho de que se instaura, crea, en forma de acontecimientos, sus medios y sus resultados, gracias a las estructuras que fabrica sin tregua y que son sus hipótesis y sus teorías.

Y el arte, producido a mitad de camino, se inserta entre:

el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico; pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del *bricoleur*: con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento. Hemos distinguido al sabio del *bricoleur* por las funciones inversas que, en el orden instrumental y final, asignan al acontecimiento y a la estructura, uno de ellos haciendo acontecimientos (cambiar el mundo) por medio de estructuras y el otro estructuras por medio de acontecimientos (fórmula inexacta en esta forma tajante, pero que nuestro análisis debe permitir matizar (Lévi-Strauss 1992: 42-43).

Aunque es conocida la deconstrucción derridiana del concepto de *bricoleur*, cabe señalar que, como se desprende de estas tres citas (sobre la física, el pensamiento mítico y el arte, respectivamente), el mismo postulado de Lévi-Strauss contiene el germen de su propia deconstrucción, ya que también advierte de la imposibilidad del conocimiento directo en ninguno de estos tres niveles. El físico no dialoga directamente con la naturaleza, el mito se crea sobre los testimonios fósiles y el arte, insertado a mitad de camino, contiene características de los dos campos. Una de esas características es precisamente la inevitabilidad de procesar y digerir, es decir, de tomar prestados y tratar los materiales ya existentes:

Si se llama “bricolage” a la necesidad de tomar prestados los propios conceptos del texto de una herencia más o menos coherente o arruinada, se debe decir que todo discurso es “bricoleur”. El ingeniero, que Lévi-Strauss opone al “bricoleur”, tendría, por su parte, que construir la totalidad de su lenguaje, sintaxis y léxico. En ese sentido el ingeniero es un mito: un sujeto que sería el origen absoluto de su propio discurso y que lo construirá “en todas sus piezas” sería el creador del verbo, el verbo mismo. La idea de un ingeniero que

---

<sup>67</sup> Nota de Lévi-Strauss: “El pensamiento mítico edifica conjuntos estructurados por medio de un conjunto estructurado, que es el lenguaje; pero no se apodera al nivel de esa estructura: construye sus palacios ideológicos con los escombros de un antiguo discurso social”.

<sup>68</sup> Nota de Lévi-Strauss: “El *bricolage* opera también con cualidades ‘segunda’; véase el término español ‘de segunda mano’, de ocasión.

hubiese roto con todo “bricolage” es, pues, una idea teológica; y como Lévi-Strauss nos dice en otro lugar que el “bricolage” es mitopoético, todo permite apostar que el ingeniero es un mito producido por el “bricoleur”. Desde el momento en que se deja de creer en un ingeniero de ese tipo y en un discurso que rompa con la recepción histórica, desde el momento en que se admite que todo discurso finito está sujeto a un cierto “bricolaje”, entonces, es la idea misma de “bricolage” la que se ve amenazada, se descompone la diferencia dentro de la que aquélla adquiriría sentido (Derrida 1989c: 392).

Si todo discurso es *bricoleur*, lo es también el discurso literario. Y si todo discurso literario es *bricoleur* y no lo son exclusivamente los “saberes del pobre” arltianos, entonces hay que dejar de percibir su literatura como excepción y empezar a verla más bien como prueba de la regla general, como símbolo del funcionamiento de toda literatura. Los “saberes del pobre”, que constan del conocimiento científico-técnico, ocultista y de la literatura popular, no son otra cosa que un ejemplo patente e ilustrativo de la composición de la literatura como tal: todo texto literario se teje de los saberes y los intertextos provenientes de las fuentes más variadas, que vienen unidos únicamente por la figura de su autor. De esta manera, Arlt, como símbolo de *bricolage*, se convierte en el modelo del funcionamiento general de la literatura, vista siempre como producto de segunda mano, a lo que se añade su representatividad de la literatura entendida como plagio, lo que analizamos por separado en otro capítulo, pero que, al fin y al cabo, son una misma cosa. El *bricoleur* no produce *ex nihilo* los materiales con los que crea, sino que los “toma prestados” – hemos utilizado esa expresión, pero igual podríamos haber dicho que los “roba” o “plagia” de otra parte.

Deconstruidos de esta manera, el *bricolage* y los saberes del pobre, sin embargo, contribuyen a la producción del mismo efecto que reconocimos arriba con respecto a la literatura popular y de masas: la neutralización de la literatura arltiana, es decir, la desaparición del choque provocado en el horizonte de expectativas que prohibía la entrada de estos conocimientos “bajos” en los espacios literarios “cultos”. Si la unificación de los elementos más variados – incluidos los “primitivos” o, más bien, precisamente los “primitivos”, sólo que a partir de Lévi-Strauss los vamos a llamar “primarios” – es el punto cero de la construcción de la literatura, la literatura arltiana no demuestra entonces ninguna aberración o desvío, sino, al contrario, representa un ejemplo genuino o un epítome de esa circunstancialidad.

## V.6. FASES DE LA RECEPCIÓN DE LOS “SABERES DEL POBRE”

Reflejando toda una red de condiciones intra y extraliterarias que la producen, la posición de Arlt dentro de la literatura y crítica resulta sumamente curiosa. La primera imagen que se construye sobre él y sobre su escritura –a la que el propio Arlt contribuye de forma significativa– son la pobreza y la insuficiencia en varios niveles: de recursos económicos, de educación, de tiempo y de las comodidades para escribir. Estos factores producen un aura de inferioridad en torno a su figura literaria, que se subraya con el profundo contraste que los saberes arltianos (o la carencia de los mismos) establecen con la cultura vigente y del poder, encarnada en el grupo Sur y la figura de Jorge Luis Borges. De esta manera se construye una de las dicotomías más famosas de la historia literaria argentina, la de Borges contra Arlt, que hemos intentado deconstruir. En el análisis nos hemos guiado por los siguientes factores: por la carencia de fundamento (sólo una parte de la literatura arltiana proviene de ese tipo de capital cultural) y por el hecho de que la percepción del estereotipo, aunque sea incompleto e infundado, cambie a lo largo de la recepción.

Después de la primera fase de estigmatización –que, no obstante, resulta contradictoria puesto que dichos saberes representan la práctica cognitiva acostumbrada en la época–, reconocemos la segunda fase de la reivindicación. El grupo Contorno, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia y Alan Pauls hacen un intento de combatir esa mitología de carencia. Sarlo se propone refutar la imagen de la falta de saberes en Arlt introduciendo un amplio diapasón de los saberes de los que sí dispone y en los que se basa su escritura. Los saberes técnicos, la literatura popular y las ciencias ocultas serían los componentes de lo que denomina los “saberes del pobre”, saberes marginales o *underground*.

A través del interés económico tan acentuado en Arlt, Piglia intenta demostrar la dependencia económica de todo el campo de la literatura, convirtiendo a Arlt en un representante de esa denuncia y otorgándole de esta manera un cierto estatus de héroe con el que empezaría a desenmascarse la autonomía de la literatura. Además, siguiendo las tendencias internacionales (Lévi-Strauss) e importándolas al campo intelectual argentino, Sarlo, Piglia y Pauls reconocen en Arlt el prototipo del *bricoleur*, el hábil recolector de la materia prima más variada de la que se *teje* (del latín “*texĕre*”) el cuerpo del *texto* – la coincidencia en las raíces de las palabras no es casual. De esta manera, si la literatura se entiende como sistema de citas provenientes de diferentes campos, Arlt no sólo llega a ser representante de la literatura argentina, que se considera fundada por Sarmiento cuya obra empieza precisamente con una cita –en un idioma extranjero y, es más, una cita falsa–, sino también del funcionamiento de la

literatura en general. Si la literatura (argentina) ya es una mezcla en sí, una traducción, una cita de otras literaturas, de discursos y sistemas más diversos, Arlt se inserta en ella como un verdadero arquetipo, como su parte constitutiva, ya no como un marginado o hijo ilegítimo.

Sin embargo, a pesar de sus intenciones afirmadoras, Sarlo y Piglia, los mayores reivindicadores de Arlt, en realidad han contribuido a la estereotipación de su obra. Por insistir en la vastedad del conocimiento arltiano, pero subrayando siempre su condición “marginal”, “subterránea” o “callejera”, Sarlo pasa por alto los momentos de su literatura que revelan un profundo conocimiento de la cultura “alta” o institucionalizada. En otras palabras, lo que consiguió hacer Sarlo fue canonizar los saberes y la escritura “del pobre”, no cambiar el estereotipo. Asimismo, el peso de la denuncia pigliana de la dependencia financiera de toda la literatura como sistema ha caído de nuevo sobre hombros arltianos, afirmando su estatus de mártir y no de héroe, puesto que la orientación hacia el mercado y el dinero siguen siendo las percepciones relacionadas con su obra, antes que cualquier otra característica.

Que en la recepción contemporánea de Arlt se siguen perpetuando las imágenes estereotipadas, lo comprobamos de manera más evidente con uno de los números recientes de la revista argentina *Sudestada* que, a pesar de su carácter generalmente considerado rupturista y alternativo, en 2013 publicó una edición especial titulada pomposamente “Borges vs. Arlt”, profundizando y comprobando, una vez más, el abismo entre esos dos polos de la literatura argentina<sup>69</sup>, a pesar de los innumerables paralelismos que resulta posible indicar y que, antes de nosotros, ha sido señalado por varios críticos, entre ellos Daniel Scroggins y Laura Juárez. Justamente esta persistencia del mito de la pobreza imposibilita que, a pesar de que la dicotomía “alto-bajo” o “culto-del pobre” se haya superado, se produzca una tercera fase en la recepción: la neutralización, es decir, la aceptación no prejuiciada de los “saberes del pobre” y el reconocimiento simultáneo de otros niveles de la literatura y la cultura arltianas.

En el campo literario, entendido por Bourdieu (2002), por una parte, como espacio unido por un capital cultural compartido, es decir, homogeneizado por los conocimientos y los intereses que sus miembros tienen en común, pero, por otra parte, también como campo de lucha por la apropiación y el poder dentro del mismo, en el caso de la exégesis de la literatura arltiana podemos observar que todavía se trata de un espacio dinámico en el que se produce una constante batalla de interpretaciones; una superposición y jerarquización de lecturas en la que todos los miembros, a través de las interpretaciones que ofrecen, en realidad intentan legitimar

---

<sup>69</sup> Los críticos que escriben en este número son todos afirmados especialistas en la literatura arltiana: Mario Goloboff, Sylvia Saítta y Ricardo Piglia, junto con Mirta Arlt, María Laura Fernández Berro, Juan Manuel Ferrario, etc.

el punto de vista y las posiciones críticas de las que provienen y dentro de las que trabajan ellos mismos. Así a Sarlo y Piglia, como unos de los mayores representantes de la crítica socio-cultural, les resulta de mayor importancia subrayar el lado socio-económico de la escritura de Arlt, para que éste, a su vez, confirme el estatus socio-económico del sistema literario en su totalidad, que es la propuesta que se proponen demostrar.

No es Arlt el único al que se le ha encasillado, el etiquetado parece ser “herramienta” común en el mundo literario. A su amigo-enemigo Borges le ha pasado lo mismo, sólo que él, a diferencia de Arlt, ha tenido la suerte de obtener atributos positivos ya desde el principio. A pesar de que Arlt y Borges en realidad son dos caras de una sola moneda, se los suele percibir como dos universos completamente opuestos, hasta antagónicos, y Borges sigue siendo una figura gigantesca con la que Arlt debería ser medido, intento de antemano destinado al fracaso por la mera idea impropia de “medir” en literatura. “No hay interpretación, pues, sino un modo de funcionamiento o diversos modos de funcionamiento y diversos usos, conexiones potenciales, formación de conjuntos heteróclitos y de series” (Pauls: 253) – es esa la conclusión que hemos intentado comprobar desmontando la dicotomía entre lo alto y lo bajo, lo culto y lo inculto, lo popular y lo selecto representada en la oposición Borges-Arlt.

No obstante, la literatura y la crítica literaria funcionan de otra manera: “para volver legibles los textos, para que los textos existan, es necesario agregarles una segunda dimensión ficticia, que en alguna medida los englobe y complete” (Premat 2009: 11). Como si aplicara esta afirmación, Borges explica la situación en la que se encuentra la poesía romántica inglesa (Arias, Hadis, 2000). Hablando sobre Coleridge, cuya fama póstuma es igual a la de Wordsworth, por ejemplo, aunque la obra de Coleridge de hecho consta de un par de poemas y unas pocas páginas de prosa, Borges concluye que la obra más importante que deja un autor, a lo mejor la más importante de todas, es justamente la imagen que deja sobre sí mismo en la memoria de la gente, más importante que todas las páginas que ha redactado. Cuando uno piensa en Coleridge, piensa en un personaje de un cuento o una novela, afirma Borges. Lo mismo ocurre con él y Arlt, esas dos figuras que llegan a ser casi ficcionales, por la cantidad y la fuerza de los mitos que desprenden.

## VI. MALA ESCRITURA

*... lo único que recuerdo es que muchas personas sensatas me dijeron:  
–Pobre hombre... lo que usted ha escrito hay que leerlo con un diccionario.  
¿De dónde ha sacado usted esas palabras raras?*

Roberto Arlt, *Este es Soiza Reilly*

*Nadie ha sido inhabilitado para la gloria por causa de incorrección, así como  
nadie ha sido promovido a ella por buena ortografía.*

Vicente Rossi, *Idioma nacional rioplatense*

### VI.1. PRIMERAS REACCIONES

La “mala escritura” es una de las imágenes más persistentes y perdurables que se suele tener de la literatura arltiana. Desde que Roberto Arlt empezó a escribir, se lo conoce como “escritor rabioso” (Clarín 2000), lo que sería un apodo construido a través del juego de palabras con el título de su primera novela que, a fin de cuentas, es la que le mereció ese calificativo de escritor “malo”; “rabioso” en el sentido de vehemente y excesivo. Arlt es considerado un escritor que, paradójica e incongruentemente, no sabe escribir, que no respeta las leyes de ortografía, gramática y sintaxis, sino que instaura un estilo anómalo y corrupto, mezclando y superponiendo niveles más variados de modalidades lingüísticas, registros, discursos y hablas<sup>1</sup>. Hasta él mismo, en el famoso prólogo a *Los lanzallamas*, acepta la

---

<sup>1</sup> También se crea el prejuicio sobre la influencia del substrato alemán en el habla arltiana, al que cabe desechar de antemano. No sólo no se reconoce en su literatura, sino que Arlt ni siquiera lo comprende, puesto que rechaza la lengua alemana por malas relaciones con su padre. Dado que sus padres no hablaban español, lo aprendió fuera de casa. Onetti comenta al respecto: “Es cierto que el padre era austriaco y un redomado hijo de perra: pero yo creo que la prosodia arltiana era la sublimación del hablar porteño: escatimaba las eses finales y las multiplicaba en mitad de las palabras como un tributo al espíritu de equilibrio que él nunca tuvo”. Más adelante imita su manera de hablar: “Assí que usted esscribió una novela”.

A pesar del tono suavemente burlón, Onetti revela la confianza y la autoestima arltianas (analizadas en el capítulo sobre los saberes del pobre) de una manera evidentemente cariñosa, rindiéndole homenaje como escritor e incluso como cierto tipo de padrino de sus obras. “Entonces, si estás seguro que no publiqué ningún libro este año”, Arlt le comenta a Kostia después de haber hojeado el manuscrito de Onetti, fingiendo no poder acordarse de las publicaciones de sus propias obras, “lo que acabo de leer es la mejor novela que se escribió en Buenos Aires este año. Tenemos que publicarla” (1972: sin paginación). Es así como Arlt, que en sus inicios literarios

denuncia: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible”. Todavía hoy en día encontramos afirmaciones categóricas que reiteran su supuesta incompetencia retórica: “Arlt escribía mal, era poco menos que un analfabeto” (Goldar 2000). En el presente capítulo estudiaremos, por una parte, qué factores intra y extraliterarios contribuyen a la construcción de este estereotipo o prejuicio, y, por otra parte, cuáles son los factores que contribuyen al cambio de la percepción del mismo y su refutación final. Iremos viendo cómo la imagen típica de la escritura arltiana, percibida como signo, va cambiando de significado, produciendo en consecuencia una reposición de su literatura dentro del canon argentino.

Los conflictos sociales, provocados por la inmigración en la segunda mitad del siglo XIX, influyen en los debates culturales, estéticos y sobre todo lingüísticos del comienzo del siglo XX. Arlt participa en esas discusiones, tanto con sus textos ensayísticos o periodísticos de temática lingüística, como con los textos ficcionales en los que vemos aplicados los postulados teóricos. En las calles porteñas a finales del siglo XIX se habla una koiné<sup>2</sup>, una lengua común de puerto inmigratorio, que Arlt recoge e introduce en sus textos sin inhibiciones, creyendo que se trata de la única variante genuina o verdadera del lenguaje:

Y yo tengo esta debilidad: la de creer que el idioma de nuestras calles, el idioma en que conversamos usted y yo en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo, es el verdadero. ¿Que yo hablando de cosas elevadas no debía emplear estos términos? ¿Y por qué no, compañero? Si yo no soy ningún académico. Yo soy un hombre de la calle, de barrio, como usted y como tantos que andan por ahí” (1998: 371).

No obstante, contra ese tipo de innovaciones reaccionan los conservadores, puristas y nacionalistas de la época, en primer lugar Leopoldo Lugones y la vanguardia martinfierrista. En la época en la que la interpretación de la escritura se lleva a cabo mayoritariamente a través de los postulados de la retórica y la estilística, llama la atención de muchos lectores y críticos<sup>3</sup> aquello que podríamos llamar “naturalismo lingüístico” arltiano, es decir, el

---

necesitaba ayuda de Güiraldes para publicar, después de hacerse famoso con las aguafuertes y las primeras novelas, toma el papel de protector y patrocinador de otros escritores.

<sup>2</sup> “La palabra ‘koiné’ procede del griego clásico y significa ‘común’. Este término se utiliza actualmente para referirse a una variedad lingüística desarrollada en una situación de *contacto dialectal* como consecuencia de de *koinización* y que constituye una lengua común compartida por personas hablantes de diferentes vernáculos que no necesariamente tiene que ser el estándar, aunque para algunas de estas sí pueda serlo. Los dialectos urbanos frecuentemente son koinés cuya base es una mezcla de dialectos rurales originales. Las lenguas estándares también pueden constituir variedades que han sufrido cierto grado de koinización” (Trudgill; Hernández Campoy 2007: 190).

<sup>3</sup> Para información más detallada véase el apartado “Primeras críticas recibidas”, sobre todo el capítulo “Críticas a *El juguete rabioso*”, en Borré (1996).

vernáculo utilizado en sus obras (al que Barletta denomina “caló” (1926)), la sintaxis del habla y sus reproducciones fonográficas.

La crítica que más impacto tuvo, y que marcó para siempre la escritura de Arlt con el prefijo negativo, imposibilitando (o por lo menos postergando) un acercamiento neutral y no prejuiciado a su literatura, era la del escritor Elías Castelnuovo. Después de la publicación de *El juguete rabioso*, y de nuevo en 1980, este “amigo” de Arlt –título que enfatiza adicionalmente el efecto de su repudio– insiste en la “inapropiación” y “perversión” de su código lingüístico y estético. Las faltas de ortografía y palabras mal empleadas (acusa a Arlt de no utilizar el diccionario por no tenerlo en su casa, “como no tenía tampoco un escritorio y menos una biblioteca”), unidas a las “aberraciones sexuales” e “imágenes impublicables” (2013: 6), llegan a ser el emblema de la literatura arltiana. No se trata, por ende, únicamente de la “mala literatura” en el sentido de “incorrecta”, sino también en el sentido de perversa, retorcida, tanto en el sentido sexual como criminal. Es una literatura en la que se hace lo que no se debe, lo que está mal<sup>4</sup>. El estilo y el contenido arltianos llegan a ser conocidos como detractores de la estética del “buen gusto” asociada a una tradición literaria previa (Pastor 1980).

“No es que yo hiciera una cuestión de saber o no saber gramática, pero es el caso que no se puede mandar a componer un libro si no se respetan todas sus leyes”, vuelve a insistir Castelnuovo cincuenta años después de su primera denuncia, hecho que comprueba la obstinación de su juicio y la perduración de la imagen que éste crea sobre la escritura de Arlt.

[...] yo le rechacé propiamente el texto. Simplemente le dije que así como estaban los originales no era posible que fuesen a la imprenta. Que los corrigiera (2013: 6).

Esta es la simple solución de Castelnuovo a los problemas arltianos, que se muestra ambivalente, con respecto tanto a la forma como al contenido de sus obras que considera intolerables. Estos dos niveles de la literatura arltiana se condesan en su “rajá, turrítito, rajá” de *Los siete locos* (29), esa expresión “famosa y terrible”, como la describe Cortázar (1991: III),

---

<sup>4</sup> Schäffauer (2001: 95-96) elabora una lista detallada de palabras y temas tabú de la literatura arltiana: masturbación, “eyaculación al aire”, semi-virgenes que “emporcaran de líquidos seminales las butacas de los cines de toda la ciudad”, frigidez, impotencia, pornografía, prostitución, perversidad, corrupción de menores, traición a la novia, adulterio, incesto entre padre e hija y entre hermanos (simultáneamente), asesinatos durante el acto sexual, etc. Cabe añadir la homosexualidad a la que se alude en la escena de la pensión de *El juguete rabioso* y toda la lista de motivos y temas del ámbito criminal, a los que se hará especial referencia en el capítulo sobre la originalidad y el plagio, que incluyen: violencia (entre amigos o familiar), maltrato, proxenetismo, traición, falsificación, fraude, robo, asesinato, suicidio, producción de armas de destrucción masiva, destrucción, exterminio, genocidio, etc.



que sirve a los críticos como ejemplo prototípico de su “mala escritura” y se utiliza muchas veces de manera metonímica como un sinónimo de la misma.

Dificultando la recepción pasiva o automatizada, la “mala escritura” representa el rasgo arltiano que provoca el efecto más fuerte de “extrañamiento” (Sklovski: “ostranenie”) o “distanciamiento” (Brecht: “Verfremdungseffekt”), imposibilitándole la entrada en los museos literarios en el momento de su aparición. Antes de que las “malas” obras arltianas puedan ser canonizadas, se exige una transformación drástica del horizonte de expectativa (Jauss), tanto lingüístico como literario. El lenguaje y el contenido de la literatura arltiana, que, por una parte, representan una discrepancia de la norma y de lo convencional, pero que, por otra parte, son encontrados fácilmente en las calles porteñas, crudos y nada refinados, pueden ser vistos como el *readymade* arltiano que escandaliza al público al entrar en el espacio “decoroso” de la literatura. Con esta descontextualización, es decir, con la incorporación de los elementos “indebidos” en los espacios museísticos, se obtiene un efecto transgresivo, opuesto a la percepción purista y elitista, tanto del lenguaje como de la literatura. Así se llega a problematizar el proceso de la canonización: ¿qué es lo que puede y qué es lo que no debe entrar a formar parte de los espacios literarios? Esa es la pregunta que se abre con la literatura arltiana.

El concepto de la entrada en los museos, como advierte Pezzoni, se puede utilizar en dos sentidos: positivo, cuando implica la canonización en el sentido de aprobación y afirmación del valor artístico, y negativo, cuando remite a la petrificación o momificación, que Adorno denomina “neutralización”, es decir, la conversión de la vanguardia en la costumbre, de lo inesperado en lo esperado. “La *vanguardia* se hace *guardia* y *guarida*: defensa empecinada de un territorio ya conquistado donde el rebelde adquiere la prepotencia del tirano; refugio donde se instalan cómodamente quienes aspiran al panteón de la modernidad con apariencia transgresiva” (Pezzoni 2009: 23).

Podemos decir que, después del rechazo inicial, la “mala escritura” arltiana pasa por los dos niveles: pierde la connotación negativa del analfabetismo para convertirse en un modo legítimo y habitual de escribir. Alcanzada como resultado de ciertos cambios en el horizonte, esta posición es mucho más cómoda que la transgresión inicial. “Todo producto artístico, antes o después, ha de hallar su propio museo” (Sanguinetti 1965: 13), o, como dicen ya citados Lotman, Even-Zohar y Pozuelo Yvancos, en la oposición de lo “primario” y lo “secundario”, en la que lo “primario” sería la innovación o lo imprevisible (“cualquier desviación se considerará escandalosa”) y lo “secundario” lo previsible y lo conservado(r),

“un modelo ‘primario’ cualquiera no tarda mucho en transformarse en ‘secundario’, una vez admitido en el centro del sistema canonizado, si se perpetúa durante suficiente tiempo” (Even-Zohar 1990: 13, 14).

No obstante, el proceso no se interrumpe aquí. Después de la transgresión y la posterior aprobación, es posible reconocer también una tercera fase. Una vez transformada en “secundario” y admitida en el sistema canonizado, la literatura en cuestión debería alcanzar la fase de la neutralización (o la normalización, en términos de Pezzoni). Después de la canonización, la escritura arltiana se debería petrificar, es decir, perder la capacidad de toda conmoción e impacto, que desaparecerían, evidentemente, junto con su característica transgresora. O por lo menos eso se esperaría. A continuación veremos si la literatura de Arlt es una excepción a esa regla o funciona más bien como confirmación de la misma.

Solía decir Piglia que se podría presentar toda la historia de literatura nacional a través del prisma de lenguaje y estilo (2013: 33). Como si siguiera esta línea de pensamiento, Carlos Montemayor afirma que “todos los escritores sudamericanos contemporáneos cuyo lenguaje es desenvuelto, coloquial, cotidiano, aprendieron a hablar en Roberto Arlt” (1973: 4). Por tanto, resulta evidente que existe un cambio de paradigma en la literatura argentina (y por extensión hispanoamericana), producido después de la aparición de la literatura arltiana, que esta vez se puede enfocar desde la perspectiva del lenguaje<sup>5</sup>. Correspondientemente –o más bien, en una interdependencia recíproca con este giro que implica un empleo diferente del lenguaje–, se lleva a cabo también otro giro: cambia también la percepción de la misma “mala escritura” y de la literatura arltiana en su totalidad. A lo largo del proceso de la recepción se les van otorgando papeles, funciones y simbologías diferentes, que también serán analizados en el presente capítulo. Pero antes que nada, cabe presentar las características de la “mala escritura” arltiana e indagar las ideas que sobre el lenguaje y el estilo tiene su autor.

---

<sup>5</sup> Según la opinión de Piglia, la literatura que ha ido más allá de las pretensiones ideológicas y que ha tenido más éxito en Argentina es precisamente aquella que ha estado más atenta a “los circuitos de conversaciones, a los índices de los lenguajes sociales” (2013: 33). Schäffauer analiza el voseo como indicador claro de la aceptación del lenguaje hablado en la literatura argentina. “El voseo sube en la jerarquía de los géneros literarios desde la literatura gauchesca y pasa por el sainete criollo hasta llegar sucesivamente en la primera mitad del siglo XIX a los géneros de más prestigio como son el ensayo, la poesía culta y, por último, a los cuentos ficcionales de la revista femenina *Para ti*, cuyo nombre rechaza hasta la fecha –por una actitud de conservadurismo o de prestigio– el equivalente del paradigma argentino que sería sencillamente ‘para vos’” (2001: 99).

### VI.1.1. ARLT “ANALFABETA”

Se ha insistido tanto en las faltas ortográficas, gramaticales y sintácticas de la literatura de Arlt (confusión de “eses”, “ces” y “zetas” o de “bes” y “uves”; elisión de “eses” finales; desconocimiento de las reglas de puntuación; artículos, gerundios y pronombres mal empleados; acumulación de oraciones simples y aisladas que evitan la subordinación, etc.) que el lector, al encontrarse por primera vez con una de sus obras en las manos, espera un texto prácticamente ilegible, imposible. No obstante, al revisar la edición crítica que de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* hace un grupo de expertos bajo la coordinación de Mario Goloboff (2000) presentando la versión original de Arlt acompañada por las correcciones posteriores, el lector pronto se da cuenta de que, por una parte, el original de Arlt es más que legible y que, por otra parte, la gran mayoría de las correcciones pertenecen exclusivamente al campo de la ortografía<sup>6</sup> que, como es sabido, es un conjunto de normas convencionales que, como tales, son susceptibles a cambios (así, por ejemplo, en un momento se introdujo la simplificación del grupo consonántico en las palabras como “obscuridad” que pasaron a escribirse como “oscuridad”; “Vd.” empezó a ser “Ud.”, etc.). De hecho, a lo largo de la edición encontramos correcciones que sugirieron una opción que según la norma más reciente ya no sería vigente (ej. los acentos en el adverbio “sólo” o en los pronombres demostrativos), eliminando la variante de Arlt que, en cambio, ahora de nuevo se actualiza.

Asimismo son curiosas y reveladoras las correcciones de tipo estilístico y la hipercorrección. Puesto que se había expandido el prejuicio sobre Arlt como escritor no formado, del origen extranjero y de un pésimo gusto literario, muchas veces se le encontraban errores donde no los había y donde incluso los “mejoramientos” ofrecidos llevan a un sentido diferente o un sinsentido total (ej. “Una franja de temperatura le abrasaba la frente” se corrige en “abrazaba” (2000: 75); “Un plan son tres líneas generales, tres admirables líneas rectas, nada más” en “admisibles líneas” (2000: 80); “enrigidecidos dentro de su carne” o “todos los músculos del cuello se le hubieran enrigidecido” se corrige en la forma inexistente “enrigecido” (2000: 67, 82)).

En vez de permitir la licencia estilística y poética en un texto literario, los corregidores se postulan como autoridades últimas y dueños del texto que no sólo saben “qué es lo que quiso

---

<sup>6</sup> Para los propósitos de este estudio, hemos hecho una pequeña investigación estadística. Leyendo el primer tercio del libro *Los siete locos* (desde la pág. 8 hasta la pág. 100, y el libro tiene 276 páginas), lo que desde el punto de vista lingüístico sería una muestra representativa más que suficiente, calculamos un total de 425 intervenciones en el texto de Arlt. De esas 425 correcciones, hasta 329 –lo que representa un 77%– son de tipo ortográfico. Es más, una menor parte de esos fallos ortográficos son meros errores tipográficos.

decir el autor” sino también “cómo quiso decirlo”. Permitiéndose una libertad presuntuosa y sin límites, a veces incluso suprimen oraciones enteras, “para evitar la repetición”, con lo que, claro está, se interviene en el estilo y el efecto del texto. Como se concluye en una de las anotaciones de la edición de Goloboff, “se pierden varias marcas propias de la oralidad” (2000: 74, 78), cuya característica representativa es precisamente la repetición. En otro caso parecido se elimina la repetición de una palabra (“usted” en “Ya ve usted con qué tranquilidad converso con usted”), con lo que se “prescinde de un rasgo típico del discurso balbuceante” (Goloboff 2000: 59), que forma parte de la caracterización del personaje en cuestión. De esta manera, lo que los corregidores perciben como retoques superficiales, cosméticos, que van a embellecer el texto, en realidad se convierten en modificaciones drásticas que transforman el contenido y la estructura profunda del texto.

A través de los últimos dos ejemplos hemos llegado a lo que les molestaba más a los corregidores y críticos de la literatura de Arlt: la oralidad, es decir, la lengua popular y el registro informal que entran a formar parte de textos escritos, literarios. Esa heterogeneidad de la oralidad escrita, la mezcla híbrida de lo alto y lo bajo, “recorre la historia de la cultura y el pensamiento argentinos desde Echeverría y Alberdi, y la de la literatura desde la gauchesca, y se entronca con uno de los dilemas de la cultura occidental; es, en última instancia (y si lo que se quiere con aquellos calificativos es hacer hablar el habla mala de los escritores buenos) el de un así caracterizado enfrentamiento entre dos culturas: la de las élites, identificada por la escritura; la popular, identificada por la tradición oral” (Goloboff 2003: 9).

No se trata de cualquier oralidad, para ser precisos, sino la oralidad lunfarda, la oralidad de lo que en aquel tiempo se consideró jerga de los delincuentes inmigrantes y que no pertenecía al campo consagrado de la literatura. En su primera novela, *El juguete rabioso*, dueños de la librería de segunda mano, Don Gaetano y Doña María, utilizan palabras –mayoritariamente insultos– que provienen del italiano (como “Fetente” (“pestilente”); “strunzo” (“tonto”); “bagazza” (“prostituta”)), Lucio pronuncia una frase entera en italiano (“Te la voglio dire”), el empresario Monti utiliza las expresiones italianas “gentil” (¡el único de los ejemplos enumerados que aparece entrecomillado!, hecho que resultará de mucha relevancia posteriormente en este análisis) y “diávolo”<sup>7</sup>.

No obstante, la oralidad de la literatura arltiana, entre cuyas características incluimos la mencionada incorporación de extranjerismos, sobre todo italianismos, y el resto de voces populares, aumenta su fuerza en las novelas posteriores. Como observa Verdevoye, el número

---

<sup>7</sup> Para más ejemplos y un análisis más detallado, véase Gnutzmann, Rita, “Introducción” en Arlt (2011).

de lo que denomina “porteñismos” o voces populares en *El juguete rabioso* y *Los siete locos* juntos es 90, mientras que solamente en *Los lanzallamas* se encuentran cien (1980: 140)<sup>8</sup>. Según Pollmann, en el primer capítulo de esta novela, sólo el 15% del primer capítulo corresponde a la voz del narrador, por lo que se trata de una novela hablada, literalmente, que mayoritariamente consta de diálogos y monólogos (1999: 250).

Sabiendo que las voces populares en Arlt siempre aparecen en bocas de cierto tipo de personajes (generalmente personajes del subsuelo) y no en la voz del narrador —en lo que incluso podemos reconocer una conciencia de la diferencia entre “niveles” del lenguaje y la ausencia de legitimación del “nivel bajo”—, dichos números cuadran perfectamente. Empleadas por los personajes mismos, las voces populares forman parte de la caracterización lingüística y, además, crean un ambiente y un sabor adecuados que corresponden a las condiciones en las que se pronuncian. Quizás es a esto a lo que se refiere Borges cuando, inesperadamente, en 1926 dice que Arlt utiliza bien el lunfardo<sup>9</sup> —al que, por cierto, define como “una jerga artificiosa de los ladrones” (2011a: 250)—, a pesar de que más tarde va a intentar a descalificarlo como conocedor del mismo. A primera vista la afirmación es un poco sorprendente, dadas las críticas posteriores que sobre Arlt realiza Borges<sup>10</sup>, pero las cosas empiezan a aclararse si tomamos en cuenta que en la época en la que Borges expresa dicho juicio, Arlt, además de algunos artículos en la revista *Don Goyo*, ya había publicado el capítulo “El Rengo” de su futura novela *El juguete rabioso*. “El Rengo” es una historia que se publica en la revista *Proa* y le impresiona profundamente a Borges. Sobre ella construye su cuento “El indigno” incluido en *El informe de Brodie*<sup>11</sup>. Es en el prólogo a esta colección donde, paradójicamente, Borges intenta insinuar que Arlt ni siquiera sabe lunfardo: “Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: ‘Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas’” (2011b: 428-429). No obstante, ya sabemos que las contradicciones, invenciones e inversiones irónicas son técnicas habituales en Borges.

---

<sup>8</sup> La única obra que dispone de un número mayor de argentinismos son *Nuevas aguafuertes porteñas* (255 voces populares) a las que hay que sumar *Cronicón de sí mismo* (55 voces). En *El jorobadito* encontramos 80 y luego, lógicamente, concluye Verdevoye, en *El criador de gorilas*, que es una colección de cuentos con temática fantástica africana, y en el teatro, que presenta otro tipo de interés, y en las *Aguafuertes españolas*, por razones obvias, el número de porteñismos es escaso (1980: 140).

<sup>9</sup> “[...] hay escritores y casi escritores y nada escritores que la [esa afectación] practican. Algunos lo hacen bien, como el montevideano Last Reason y Roberto Arlt; casi todos, peor” (2011: 250).

<sup>10</sup> En el capítulo sobre los saberes del pobre profundizamos sobre el tema.

<sup>11</sup> Véase más en el capítulo sobre la autoría y el plagio.

Observemos dos ejemplos ilustrativos de momentos lunfardescos de la prosa de Arlt. En el primero, de *El juguete rabioso*, la jerga es utilizada de manera típica: por un personaje del submundo, el Rengo, que relata algunas “memorias de asaltos y rapiñas” (Arlt 2011: 214)<sup>12</sup>:

—¡Si me acuerdo! Yo era un *pibe* [chico, joven]. Siempre estaban en la esquina de Méndez de Andés y Bella Vista, recostados en la vidriera del almacén de un gallego. El gallego era un “*gil*” [tonto]. La mujer dormía con otros y tenía dos hijas en la vida. ¡Si me acuerdo! Siempre estaban allí, tomando el sol y jodiendo a los que pasaban. Pasaba alguno de rancho no faltaba quien gritara:

—¿Quién se comió la *pata e’chancho* [pata de cerdo]?

—El del *rancho* [sombrero de paja (también vivienda campesina)] —contestaba el otro—. ¡Si eran unos “*grelunes*” [lunf. tonto (Gobello)]! En cuanto te “*retobabas*” [fastidiarse, enojarse], te *fajaban* [castigar, dar una paliza]. Me acuerdo. Era la una. Venía un *turco* [cualquier sirio o libanés]. Yo estaba con un matungo en la herrería de un francés que había frente al *boliche* [lugar donde se venden comestibles y bebidas que se suelen tomar en el mismo]. Fue en un abrir y cerrar de ojos. El *rancho* del *turco* voló al medio de la calle, quiso sacar el revólver, y zás, el Inglés de un castañazo lo volteó. Arévalo “*cachó*” [lunf. cazar, sorprender] la canasta y Cabecita de Ajo el cajón. Cuando vino el “*cana*” [agente de policía (2011: 114, nota a); lunf. la policía (2011: 94, nota 17)] sólo estaba el *rancho* y el *turco* que lloraba con la nariz revirada. El más desalmado fue Arévalo. Era *lungo* [lunf., persona alta y delgada (del italiano longo)], moreno y tuerto. Tenía unas cuantas mujeres. La última que hizo fue la de un cabo. Estaba ya con la captura recomendada. Lo “*cacharon*” una noche con otros muchos de la vida en un cafetín que había antes de llegar a San Eduardo. Lo registraron y no llevaba armas. Un cabo le pone la cadena y se lo lleva. Antes de llegar a Bogotá, en lo oscuro, Arévalo saca una faca que tenía escondida en el pecho bajo la camiseta y envuelta en papel de seda, y se la enterró hasta el mango en el corazón. El otro cayó seco, y Arévalo *rajó* [lunf. escapar, huir]; fue a esconderse en la casa de una hermana que era planchadora, pero al otro día lo “*cacharon*”. Dicen que murió tísico de la paliza que le dieron con la “*goma*” [porra de la policía] (Arlt 2011: 215-216, cursiva agregada).

En el segundo ejemplo<sup>13</sup>, el lunfardo se encuentra, sorprendentemente, dentro de una revelación mística expresada por el iluminado Ergueta<sup>14</sup>, el pronunciador del famoso “Rajá, turrítito, rajá” de *Los siete locos*:

<sup>12</sup> Hemos señalado con cursiva las expresiones coloquiales y lunfardas que vienen anotadas en la edición de Cátedra, citando también entre corchetes las explicaciones tal y como aparecen en la misma edición.

<sup>13</sup> Nos servimos de la “traducción” ofrecida por Rita Gnutzmann (2015: 29).

<sup>14</sup> En el párrafo citado Rita Gnutzmann reconoce el acostumbrado contraste arltiano de tipo “sordidez/belleza, anhelo de pureza/vulgaridad, religiosidad/bellaquería, lenguaje lírico/lenguaje vulgar” (2015: 26). No obstante,

—¿Saben a qué vino Jesús a la tierra? A a salvar a los *turros* [viles, estafadores], a las *grelas* [prostitutas], a los *chorros* [ladrones], a los *fiocas* [chulos]. El vino porque tuvo lástima de toda esa “*merza*” [chusma] que perdía su alma entre copetín y copetín. ¿Saben ustedes quién era el profeta Pablo? Un *tira* [policía], un perro, como son los de Orden Social. Si yo les hablo a ustedes en este idioma ranero es porque me gusta... Me gusta cómo *chamuyan* [hablan] los pobres, los humildes, los que *yugan* [trabajan]. A Jesús también le daban lástima las *reas* [mujer sucia, puta de ínfima categoría]. ¿Quién era Magdalena? Una *yiranta* [prostituta]. Nada más. ¿Qué importan las palabras? Lo que interesa es el contenido. El alma triste de las palabras; eso es lo que interesa, reos. (Arlt 2004: 311, cursiva y subrayado agregados).

La explicación de la preferencia lingüística que expone Ergueta (que aparece subrayada en la cita) coincide con la arltiana: no obstante el contexto y la situación, el único idioma verdadero y adecuado es el cotidiano, el callejero, de las clases bajas, y el contenido (el significado) es siempre más importante que la forma (el significante).

### VI.1.2. COMILLAS “ASÍ NOMÁS”

Los apartados citados son largos, pero los consideramos necesarios porque, además de la incorporación del lunfardo, permiten observar otro rasgo que ha provocado controversias a lo largo de la recepción de las obras de Arlt. Se trata del sistema no organizado del entrecomillado, que ha ofrecido posibilidades más variadas de interpretación. Los primeros críticos supusieron que las comillas representaban intervenciones de los editores, sobre todo del director de *El Mundo* (Larra 1950), o que de esta manera el autor, queriendo pasar por pequeñoburgués, se distanciaba de las expresiones (Viñas 1967) que en aquel tiempo se consideraban indecentes e ilícitas y, por lo tanto, antiliterarias (Schäffauer 1998). Piglia concluye al respecto: “No es casual que en esta apropiación degradada las palabras lunfardas se citen en comillas: idioma del delito, debe ser señalado al ingresar en la literatura” (2004: 69). Similarmente, Di Tullio explica que las comillas marcan un extrañamiento (2009: 593); Jitrik y Ulla suponen que “hubo en Arlt una voluntad de exhibir esas palabras por medio de comillas, como si fueran un cartel” (Ulla 1990: 89-90).

---

aunque la enunciación aparece dentro de un discurso supuestamente religioso y espiritualmente elevado, el referente es el mismo que en el resto de los casos y remite a un submundo transgresivo.

De esta manera, de nuevo –y esto se convertirá en la praxis acostumbrada en la recepción arltiana– sobre su escritura se forman y aceptan ciertas explicaciones, a la vez apoyadas por algunas afirmaciones del mismo autor, que luego se dan por sentadas, permaneciendo así en la crítica sin ser cuestionadas e imposibilitando otros puntos de vista. Luego, incluso cuando se producen interpretaciones y explicaciones innovadoras, estas tardan mucho tiempo en imponerse por encima de las imágenes ya establecidas y generalmente aceptadas.

No ha sido hasta los últimos años cuando se ha empezado a ofrecer una lectura alternativa de lo que resultará una “anarquía pertinaz” del entrecomillado (Verdevoye 1980: 142-143). Antes que nada, cabe destacar que la práctica de marcar las expresiones lunfardas –es más, la práctica de incorporar el lunfardo en la literatura– no la encontramos por primera vez ni exclusivamente en el caso de Roberto Arlt, que es una de las impresiones equivocadas que a veces se obtienen al aproximarse a los análisis y críticas de su literatura. Como explica Conde, el entrecomillado de los términos lunfardos aparece también en novelas de otros autores, tanto reconocidos y consagrados (por ejemplo, *Historia de arrabal* (1922), de Manuel Gálvez) como populares (los poetas Dante A. Linyera y Carlos de la Púa, el letrista de tango Enrique Santos Discépolo y los prosistas Félix Lima y Luis C. Villamayor). Se trata de una práctica generalmente aceptada en el periodismo y la literatura de la época. “La explicación es sencilla: cada autor quiere dejar en claro que él *sabe* que aquello que está poniendo entre comillas pertenece a otro registro, a otro nivel de lengua” (Conde 2015: 206-207).

Además, no son únicamente expresiones lunfardas las que aparecen marcadas, tanto en la literatura de Arlt como en la del resto de sus contemporáneos, sino cualquier término o locución que desean destacar. Analizando la primera edición de *El juguete rabioso*, de la editorial Latina, Conde explica que también encontramos entrecomillados varios extranjerismos (el anglicismo “trolley” (“trolebús”), los galicismos “couplet” (“cuplé”) y “surmenage” (“agotamiento”), los italianismos “bagazza” (por confusión del autor con “bagascia”, “mujer de mala vida”) y “strunssó” (“excremento”)); expresiones figurativas o retóricas (como la palabra “entregas”, que se refiere a los libros que Silvio toma prestados del zapatero andaluz); la variante “reló” (por “reloj”); la construcción nominal “la caja”, que en español estándar significa, igual que en el Río de la Plata, “espacio destinado a guardar el dinero en un comercio”, etc. Es particularmente interesante el ejemplo de la siguiente frase en la que una voz española aparece entrecomillada (“bombarda”) y otra no (“culebrina”), demostrando claramente la inexistencia de un criterio unificado: “A ciertos peones de una



compañía de electricidad les compré un tubo de hierro y varias libras de plomo. Con esos elementos fabriqué lo que yo llamaba una culebrina o 'bombarda'" (2015: 207).

Por otra parte, no todos los lunfardismos vienen entrecomillados. Conde ofrece dos listas detalladas; una de lunfardismos que aparecen entre comillas y otra en los que se prescinde de ellas, entre los cuales los casos más curiosos son los ejemplos de una misma expresión que unas veces viene marcada y otras nos, como por ejemplo "leonera", en el significado de "cárcel", en *El juguete rabioso*. La única conclusión que se puede extraer de estos hechos, insiste Conde, es la despreocupación, tanto de Arlt como de sus corregidores y editores posteriores, de unificar los criterios: "Eso nos deja una sola respuesta posible: el joven Arlt es el responsable único del entrecomillado de los lunfardismos y, en la incoherencia [...], es decir, en la cantidad de voces lunfardas no entrecomilladas revela –además de cierta despreocupación– sus dificultades para determinar, como lo hacen otros autores, cuándo un vocablo o una locución corresponden al habla general o al lunfardo" (2015: 208), hecho que comprueba, en nuestra opinión, más que cualquier otro, su inmersión en la vida cotidiana y callejera argentina que él mismo no dejaba de subrayar.

La explicación que sobre su manera de escribir ofrece el mismo Arlt al final parece ser cierta. En varias aguafuertes, aprovechando el medio periodístico en el que puede mantener el contacto regular con los lectores, Arlt cuenta lo siguiente, con una pequeña dosis de falsa modestia:

Lo curioso es que toda la semana han estado llegando cartas con opiniones encontradas, y nuevamente me pregunto: ¿de qué modo debo dirigirme a mis lectores? Seriamente, no creía que le dieran tanta importancia a estas notas. Yo las escribo *así nomás*, es decir, converso así con ustedes, que es la forma más cómoda de dirigirse a la gente (1998: 370, énfasis agregado).

Aunque la explicación se refiere a las aguafuertes, resulta evidente que el mismo método lo aplica en las novelas. En "Como se escribe una novela", Arlt se describe como "novelista instintivo"; "que trabaja desordenadamente"; "novelista 'pur sang'" que "aborrece cordialmente el método (aunque lo acepte), los planes y todo aquello que signifique sujeción a una determinada conducta"; que "escribe de cualquier manera lo que lleva adentro" (1981: 142-143).

## VI.2. ARLT TRADUCTOR

Uno de los textos clave de la recepción crítica de Arlt es sin duda el artículo de Ricardo Piglia, “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, publicado en 1973, cuyas ideas reaparecen también en sus textos posteriores (2001a, 2001b). Aplicando los postulados de la sociología literaria (Bourdieu), la Escuela de Frankfurt y la crítica marxista (Walter Benjamin, Theodor W. Adorno y Georg Lukács), e importándolos de esta manera a la crítica argentina, Piglia lee a Arlt como prueba de dependencia y determinación económica de literatura y cultura. Con el objetivo de legitimar el tipo del conocimiento del que dispone Arlt (los llamados “saberes del pobre”), dadas sus condiciones socio-económicas, Piglia argumenta:

Estilo sobreactuado, de traductor, alude continuamente a ese otro texto en el que nace y por momentos es su propia parodia: en este sentido habría que decir que cuando Arlt confiesa que escribe mal, lo que hace es decir que *escribe desde donde leyó o mejor, desde donde pudo leer*. Así, “*las horribles traducciones españolas*” [...] son el espejo donde la escritura de Arlt encuentra “los modelos” (Sue, Dostoievski, Ponson, etc.) que quiere leer. [...]

No es casual que en esta *apropiación degradada* las palabras lunfardas se citen en comillas: idioma de delito, debe ser señalado al ingresar en la literatura. En este sentido, Arlt actúa incluso como un “traductor” y las notas al pie [...] explicando que “jetra” quiere decir “traje”, o “yuta”, “policía secreta” son el signo de una cierta posesión. Si como señala Jakobson, el bilingüismo es una relación de poder a través de la palabra, se entienden las razones de este simulacro: ése es el único lenguaje cuya propiedad Arlt puede acreditar (2004: 69, énfasis agregada).

La conclusión de que Arlt “escribe mal” porque es monolingüe y lee exclusivamente traducciones al español es una de las interpretaciones más ampliamente aceptadas en la historia de su recepción. Las lecturas que de los textos arltianos hace Piglia en general son interpretaciones que, después de haber cuestionado este autor las maneras acostumbradas de estudiar el canon argentino y de haber invertido algunas dicotomías fosilizadas (sobre todo la oposición Borges-Arlt), se han convertido, no obstante, en otro sistema *mainstream* de la crítica argentina. Podemos suponer que eso se debe a la celebridad de la que goza Piglia, que ha contribuido considerablemente a la popularización de la literatura haciéndola accesible a un público más amplio introduciendo el tema incluso en varios programas de la televisión nacional. No obstante, en un intento de refutar la exégesis antigua y tradicionalmente aceptada, se ha ofrecido, inevitablemente, otra interpretación que de la misma manera se ha

impuesto como la exégesis por excelencia, obstaculizando o posponiendo así las lecturas alternativas.

Aunque la intención de Piglia ha sido la reivindicación y legitimación de la literatura arltiana, que sufrió un largo período de ilegitimidad y marginación, en un contra efecto su lectura ha contribuido a la consolidación de algunos prejuicios, uno de los cuales es la limitación de su cultura (los “saberes del pobre”) que en este caso se evidencia en la supuesta incompetencia lingüística que, entre otras razones, proviene de la falta de conocimiento de lenguas extranjeras y de la obligación a leer exclusivamente en traducción. A pesar de que la explicación es tentativa y hasta cierto punto lógica –dado que la literatura en un sentido se define como “escritura de lecturas previas”–, también se demuestra prejuiciada e incompleta, en varios niveles. Por una parte, como hemos comprobado con el entrecomillado no sistematizado, la razón por la que Arlt marca las expresiones lunfardas no es su “antiliterariedad”, es decir, su supuesta no pertenencia al espacio literario, puesto que muchas palabras “literarias” reciben el mismo tratamiento. Es más, en su literatura también encontramos varios términos de otros idiomas (italiano, francés, inglés), lo que comprueba que sí dispone de cierto nivel de conocimiento de lenguas extranjeras.

En las crónicas posteriores, que se distancian del contexto porteño centrándose más bien en temas internacionales, Arlt empieza a “traducir” del inglés, es decir, a incorporar y explicar las expresiones inglesas, incluso exhibiendo de manera orgullosa su conocimiento: “Hay que leerse estas dos tupidas columnas de inglés náutico y atravesado, del delicioso comodoro Gulliver (retirado), para formarse una idea de lo que significó esta catástrofe” (Arlt 2009: 405), o “Racket, cuyo significado clásico es ‘causar desesperación, bulla’, es un neologismo nacido de las situaciones que provocan las originales formas de la actividad criminal en el Norte. Asociado al término jurídico de claims, cuya acepción es ‘demandar’, ‘reclamar’, forma un concepto de traducción casi imposible: ‘El que causa desesperación y reclama legalmente’” (Arlt 2009: 47).

Nira Etchenique (1962) e Ismael Viñas (1954) fueron los primeros en advertir de dos fases diferentes de escritura de Arlt<sup>15</sup>, pero su crítica, evidentemente, no consiguió combatir los

---

<sup>15</sup> “Sin embargo, tanto se le dice que escribe mal, que en algún momento de su vida parece querer remontarse sobre su propia valoración y demostrar que es capaz de practicar ese virtuosismo que ha despreciado. Avergonzado por esa pobreza de lenguaje que se señala como su mayor defecto, Roberto Arlt ensaya, sobre todo al regreso de su viaje a España, un idioma afectado, desdibujadamente literario, que nada tiene que ver con él. ‘Parece ignorar –dice Ismael Viñas– que la lengua que usa naturalmente, la que le aflora cuando se expresa a sí mismo, ese dialecto inventado por él en tanta medida como es el lenguaje familiar porteño, pobre y ruda, *es ya en sus manos un instrumento que da expresión al alma, una lengua que se está legitimando cuando con ella*

prejuicios sobre la “mala escritura”. Siguiendo esta línea de pensamiento, Laura Juárez (2010, 2015) vuelve a insistir en que el estilo y la lengua de Arlt se redefinen en las columnas periodísticas de “Tiempos presentes” y “Al margen del cable”, publicadas desde 1937 hasta 1942, después de su viaje por España y África. Con la internacionalización de su experiencia, se internacionaliza también el lenguaje<sup>16</sup>, y Arlt se postula como poseedor de conocimientos más variados que trasmite a sus lectores.

Sabemos también que Arlt estudiaba inglés: “Cuando estábamos juntos nuestro quehacer se vinculaba con el juego, el trabajo y el humor: estudiábamos inglés con una vieja inglesa que llegaba en los atardeceres,” cuenta su hija Mirta Arlt (Pellettieri 2004: 14). Su libro de lectura, como afirma, era *Las mil y una noches* que se completaba con el *Appleton's New Spanish Dictionary*. Resulta curioso señalar que Arlt no aprendía inglés de un texto originalmente escrito en inglés, sino de una traducción, muy complicada y exigente, dadas las diferencias culturales que se suman a las lingüísticas. Esta situación de leer un texto representativo de una cultura en un lenguaje ajeno a ella la encontramos también en el caso de Borges que asevera haber leído *El Quijote* primero en inglés y luego en español, por lo que la versión en castellano siempre le parecía una mala traducción.

No obstante, incluso si Arlt no hubiera conocido ningún otro idioma, si hubiera manejado únicamente el español y las traducciones a esa lengua, como se reitera en la crítica, eso de ninguna manera supondría un conocimiento empobrecido de la misma. De hecho, la explicación de Piglia de que “Arlt no sufre ese desdoblamiento entre la lengua de la literatura

---

*construye sus anhelos.*” (Ethenique 1962: 30-31, énfasis en el original). Ismael Viñas (1954) es, como vemos, el primero en señalar que el tipo de lenguaje utilizado por Arlt desempeña una función importante dentro de su narrativa, sobre lo que hablamos a continuación.

<sup>16</sup> Juárez proporciona una lista exhaustiva de los términos extranjeros que aparecen en estos textos:

Abundan los pasajes y reaparecen así en diferentes notas, bastante reiteradamente, vocablos como: “bluff”, “waiter”, “sweet home”, “stop”, “okey”, “Monsieur”, “Madame”, “manager”, “team”, “matches”, “fields”, “unexplored”, “steamer”, “robe de chambre”, “Intelligence service”, “Foreign office”, “Pudding”, “herr”, “farmers”, “maître”, “mon cher”, “bâtonnier”, “mon ami”, “pogroms”, “news”, “weekend”, “gambler”, “sex appeal”, “brevet”, “ralé”, “putsch”, “fellahs”, “fierce rain”, etc. Son muy frecuentes, a su vez, los términos que refieren o se utilizan para describir aspectos del delito norteamericano como “pick-pocket” (en vez de ‘ladrón’), “ambulance-chasers” (‘cazadores de ambulancias’), “claims rackets”, “speakesies”, “racketeers”. Igualmente, las expresiones que completan un fraseo en español: “Los capitalistas de las *insurances*” (Arlt 2009: 53), “*Bureau de Accidents fraudulentos*” (Arlt 2009: 51), “el almacén [que] tiene algo de *meeting corner*” (Arlt 2009: 70), “los *babies* del mundo”, “hijos en manos de la *nurse*” (Arlt 2009: 94), “especie de *globetrotter*” (Arlt 2009: 87), “recuerdos amarillentos de tarjetas postales *fin de siècle*” (Arlt 2009: 103), “dos *coolies* piojosos” (Arlt 2009: 123), “columna vertebral de los *racketeers* de Nueva York” (Arlt 2009: 195), “*Sei un asino*” (Arlt 2009: 234), “bandido que ha llevado su coquetería al extremo de aparecer en *rotogravure* en malla de baño” (Arlt 2009: 249), “isla que tiene la forma de un *superdreadnought*” (Arlt 2009: 258), “caballero de *jacket*”, “Feneció Schreck que en nuestro hermoso idioma quiere decir terror” (Arlt 2009: 326), “Ojos bizcos de *chantecler*” (Arlt 2009: 82), entre otros ejemplos (2015: 78).

que se lee en otro idioma y el lenguaje en que se escribe: Arlt es un lector de traducciones y por lo tanto recibe la influencia extranjera ya tamizada y transformada por el pasaje de esas obras desde su lenguaje original al español” (Piglia 2001b: 137), resulta estar en contradicción con las supuestas carencias encontradas en su lenguaje. Si Arlt mantiene el contacto únicamente con el castellano, ¿de qué manera las lenguas extranjeras influirían en su competencia lingüística? ¿Las lecturas de textos en español no enriquecerían su propio conocimiento de ese idioma? Incluso si se tratara de traducciones de dudosa calidad, ¿qué relación concreta se puede establecer entre ellas y el uso arltiano de lunfardismos y, es más, entre el uso entrecomillado de los mismos? ¿Qué relación directa o indirecta en concreto puede haber entre esa “apropiación degradada” y “las horribles traducciones españolas” (Piglia 2004: 69), por una parte, y el uso del lunfardo, por otra? ¿Existen algunas pruebas o algunos paralelismos exactos?

Puesto que el mito de la influencia de las malas traducciones en la escritura de Arlt es uno de los más ampliamente aceptados y menos cuestionados, esa imagen perduró mucho tiempo en la mente de sus lectores y críticos. Resultó (y todavía resulta) muy difícil liberar su recepción de ese prejuicio, aún más difícil ofrecer lecturas alternativas. Y lo más difícil: hacer que esas lecturas innovadoras obtengan fuerza y efecto suficiente como para combatir las imágenes antiguas, ya dadas por sentadas. Después de un largo período de su impacto incuestionado, Gudrun Rath (2015) fue la primera en poner en tela de juicio las implicaciones de la “mala influencia de las traducciones” y la existencia de un “lenguaje traducido” en Arlt. Fue la primera en preguntarse de qué manera y dónde se podría ver esa marca del lenguaje “extranjero” en los textos de Arlt y, aún más importante, por qué escribir traducciones, i.e. traducir, inmediatamente significaría escribir mal y representar una mala influencia a los lectores.

Desde la perspectiva más reciente de la traductología, Rath explica que la posición subordinada de traducciones con respecto a los originales es injustificada y que proviene del prejuicio expresado tramposamente con el dicho italiano, “traduttore traditore”, fácil de memorizar por la aliteración expresiva, pero rechazado hace mucho tiempo por los estudios de la traducción. En vez de una versión deficiente y siempre carente, la traducción se percibe como un esfuerzo creativo que hasta produce nuevas obras literarias, nuevos originales. En la opinión de Borges, de la que se sirve Rath, incluso una “mala traducción” es buena porque representa un “buen falseo” (Borges 2011a: 696). Puesto que toda literatura es una falsificación y no existe “el original”, como explicamos en el capítulo sobre la autoría y el

plagio, incluso si es “mala”, toda traducción es producción de obras literarias nuevas. Esta conclusión la extrae Borges estudiando justamente las traducciones de *Las mil y una noches*, insistiendo en que todas sus versiones son válidas, incluso la de Richard Burton que oprime partes enteras y añade otras. Es más, es muy difícil hablar de un “original” cuando se trata de *Las mil y una noches*, cuya traducción más conocida y aceptada en Europa es la francesa, de Gallard, que también incorporó varias anécdotas al texto. Pero incluso si no pensamos en las traducciones, la cantidad de versiones que existen en el mundo árabe es tan grande que imposibilita la percepción de un original puro. Por lo tanto, añadimos, resultará irrelevante el idioma en el que uno lee *Las mil y una noches*. Todas esas traducciones serán creaciones independientes, originales. Dicho de otro modo, resultará irrelevante si Arlt estudia inglés de una obra originalmente escrita en ese idioma o de una traducción.

Rath cuestiona también la opinión de Sarlo que rechaza la posibilidad de que Arlt, puesto que no conoce otros idiomas y lee sólo en traducción, pueda ser traductor<sup>17</sup>. Según Rath –y en esto estaría de acuerdo con Piglia–, Roberto Arlt sí puede ser considerado traductor, en varios niveles. En este sentido, el caso de Arlt correspondería a lo que Anthony Pym (1995: 5) denomina “living translator”, es decir, “traductor vivo” que traspasa la distinción entre “traductores propios” y “lectores de traducciones” y “no actúa como un agente imparcial, sino que contribuye en gran medida a esta ‘contaminación’ en la traducción”. En él, “la deficiencia se vuelve potencial: la traducción en el ‘origen’ de la escritura implica un lenguaje necesariamente híbrido, mezclado, liberado de la ficción de la ‘pureza’” (Rath 2015: 175). Arlt actúa como traductor ya en las aguafuertes porteñas donde explica el significado, el origen y el uso de algunas expresiones<sup>18</sup>. En las crónicas posteriores, por ejemplo en las que trata el tema del crimen en Estados Unidos (“El chantaje en los restaurantes norteamericanos” y “Cazadores de ambulancias”), como ya hemos señalado, incluso traduce o explica algunas expresiones del inglés para facilitar el entendimiento a los lectores.

El lenguaje arltiano visto como tal –y en esto la opinión de Rath de nuevo difiere de la de Piglia– no representa un problema o una “apropiación degradada” sino al contrario, un enriquecimiento y una liberación del prejuicio y las cadenas del purismo lingüístico. No es que la influencia y la mezcla de discursos, registros y lenguajes no sean malas o degradadas, sino que son un punto cero, la única opción y la única manera en la que funcionan los

---

<sup>17</sup> “Una línea visible separa a los escritores que pueden leer (escribir, hablar, traducir) lenguas extranjeras de quienes están condenados a leer traducciones, como es el caso de Arlt. [...] Arlt está anclado en malas traducciones y no puede ser traductor” (Sarlo 1997: 38).

<sup>18</sup> Por ejemplo, en “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular”, “Divertido origen de la palabra ‘squenun’”, “El furbo” o “Apuntes filosóficos acerca del hombre que ‘se tira a muerto’”.

idiomas. Si “los pueblos están en una continua evolución” y “sacan palabras de todos los ángulos”, como explica Arlt en “El idioma de los argentinos” (1998: 162-163), ni siquiera desde el punto de vista lingüístico existe el concepto del original; todos los lenguajes son mezclas de otros lenguajes. Hoy en día podemos intentar resistir la incorporación de anglicismos, por ejemplo, pero en el proceso de lucha purista defenderemos, irónicamente, la existencia de otros términos “prestados” de idiomas extranjeros (como ejemplos rápidos podemos mencionar las palabras “almohada” e “izquierda”), cuyo origen foráneo (del árabe y del vasco, respectivamente) ya hemos dejado de percibir.

### VI.3. ARLT LINGÜISTA

En los párrafos que acabamos de exponer ya se presiente un interés y una competencia lingüística de Arlt, por lo que en este apartado ofrecemos un estudio más detallado de ese aspecto de su trabajo. Al comienzo del siglo XX, dentro del contexto de la reflexión sobre la identidad nacional suscitada por el aniversario del Centenario, en la región del Río de la Plata se renueva la antigua polémica sobre el lenguaje iniciada por Sarmiento y Bello<sup>19</sup>. Entre otros textos que tratan el tema, en las primeras décadas se publican tres trabajos significativos por los títulos casi idénticos: *Idioma nacional de los argentinos* de Luciano Abeille (1900), “El idioma de los argentinos” de Jorge Luis Borges (1928) y otro de Roberto Arlt (1930), con el mismo título que el borgeano. Ya de los títulos se desprende que la mayor preocupación en la época es la existencia de un idioma propio de los argentinos<sup>20</sup>, que se encuentran en una posición difícil: anhelan un idioma propio, diferente de la variante peninsular, pero tampoco aceptan unánime las modalidades locales que empiezan a producirse en la época porque provienen del contacto con los inmigrantes, sobre todo con los trabajadores italianos. ¿Qué sucede con una lengua cuyos límites lingüísticos no coinciden con los políticos? ¿Cuántas voces diferentes en un territorio son garantía de su independencia política, por un lado, y cuántas voces iguales o compartidas son necesarias para poder hablar de una misma comunidad e identidad?

---

<sup>19</sup> La continúan, entre otros, Rafael Obligado, Juan Antonio Argerich, Alberto del Solar, Mariano de Vedia, Ernesto Quesada, Estanislao Zeballos, Ricardo Rojas, Vicente Rossi, Luciano Abeille, Arturo Costa Álvarez, etc. Véase el capítulo “La recepción de la escritura coloquial rioplatense. La crítica ante la escritura. Polémicas: criollistas, lunfardistas, hispanizantes” en Ulla (1990: 39-58).

<sup>20</sup> Lo que podemos comprobar también con la pregunta de la encuesta que en el año 1927 lleva a cabo el diario *Crítica*: *¿Llegaremos a tener un idioma propio?* Para más información consúltase Oliveto (2010).

La vanguardia martinfierrista aboga por la existencia de un idioma propio –en esto Borges estará de acuerdo con Arlt–, pero este idioma correspondería a la manera de hablar de los criollos auténticos y castizos, no mezclados con los inmigrantes ni con la plebe – en esto será su oponente, ya que Arlt intenta elevar justamente el lenguaje de la calle a la categoría del idioma nacional. En “El idioma de los argentinos” Arlt reacciona contra el purismo del gramático Monner Sans<sup>21</sup> y en la aguafuerte “¿Cómo quieren que les escriba?” responde a las críticas de Américo Castro, primer director del Instituto de Filología Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires:

Vez pasada, en *El Sol* de Madrid apareció un artículo de Castro hablando de nuestro idioma para condenarlo. Citaba a Last Reason, lo mejor de nuestros escritores populares, y se planteaba el problema de a dónde iríamos a parar con este castellano alterado por frases que derivan de todos los dialectos. ¿A dónde iremos a parar? Pues a la formación de un idioma sonoro, flexible, flamante, comprensible para todos, vivo, nervioso, coloreado por matices extraños y que sustituirá a un rígido idioma que no corresponde a nuestra psicología (1998: 372).

A Last Reason también lo menciona en “El idioma de los argentinos” (1998: 163) y “*La crónica n°231*” (1998: 369), en el mismo contexto elogiador, junto con Félix Lima y Fray Mocho como modelos. La crítica suele leer también el planteamiento lingüístico de Borges como una oposición a la posición institucionalizada que proviene de las universidades y del Instituto de Filología dirigido, curiosamente, por dos españoles en el período entre 1927 y 1946; por Américo Castro y Amado Alonso. No obstante, en vez de explicar su argumentación como intento de defender una “lengua nacional” distinta de la peninsular, Fernando Degiovanni y Guillermo Toscano y García interpretan sus intervenciones como esfuerzo de definir, más bien, una posición fundamentalmente estética, no dirigida al Instituto (2010: 10). Según ellos, Borges quiere establecer las características de un idioma literario argentino. Sacando la discusión del ámbito de la filología para transformarlo en una cuestión estética, la cuestión de la lengua es para Borges esencialmente un problema literario, el de la lengua de los escritores, cuyo imperativo debería ser la renovación de esa herramienta de su creación. En el proceso de renovación de ninguna manera se deberían aceptar el lunfardo o el

---

<sup>21</sup> “El señor Monner Sans, en una entrevista concedida a un repórter de *El Mercurio*, de Chile, nos alacraña de la siguiente forma: ‘En mi patria se nota una curiosa evolución. Allí, hoy nadie defiende a la Academia ni a su gramática. El idioma, en la Argentina, atraviesa por momentos críticos... La moda del ‘gauchesco’ pasó; pero ahora se cierne otra amenaza, está en formación el ‘lunfardo’, léxico de origen espurio, que se ha introducido en muchas capas sociales pero que sólo ha encontrado cultivadores en los barrios excéntricos de la capital argentina. Felizmente, se realiza una eficaz obra depuradora, en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos.’” (1998: 161)



arrabalero, puesto que como variantes callejeras y vulgares no son aptas para la elevada creación literaria.

De qué manera se percibían la escritura y los escritores en aquel tiempo, cuando la literatura todavía no se consideraba una profesión<sup>22</sup>, nos demuestra claramente la reflexión de Bioy Casares, otro autodidacta famoso de la historia argentina: “[...] quise saber gramática, quise saber versificación, traté de conocer mi oficio, que nadie me pusiera las comas” (Hutnik 2012: 56). Arlt no padecía de tales preocupaciones, a él le ponían las comas todo el tiempo<sup>23</sup>, a lo que se mostró prácticamente indiferente, estando orgulloso del contenido y del mensaje general de sus obras, sin tener tiempo para pensar en el estilo y la forma<sup>24</sup>. Desde la primera corrección que de *La vida puerca* le hizo Ricardo Güiraldes (cambiándole incluso el título), y que de las aguafuertes y crónicas le solían hacer los directores de los diarios y periódicos en los que publicaba, hasta los editores que preparaban sus obras para varias reediciones y que las siguen preparando en nuestra contemporaneidad<sup>25</sup>, una larga serie de correctores ha intervenido en los textos arltianos ajustándolos a las expectativas de una “buena” literatura<sup>26</sup>.

Para que cambiara la postura sobre la literatura, que implicaba unas reglas prescriptivas sobre cómo “escribir bien”, tuvo que cambiar primero la postura lingüística. La lingüística moderna necesitó abandonar el normativismo, característico del siglo XIX, como uno de sus objetivos (dejándolo exclusivamente para la estandarología<sup>27</sup>) y adoptar el descriptivismo como el único método científico de análisis. En este proceso, el papel decisivo lo tiene la teoría

---

<sup>22</sup> Véase Bioy Casares en Hutnik (2012: 56).

<sup>23</sup> Cabe señalar, no obstante, que, aunque cada lengua tiene sus reglas ortográficas muy precisas, el uso de signos de puntuación en un texto literario en primer lugar depende del estilo personal del autor y de los efectos que se quieren conseguir. En las correcciones de las comas de Arlt, que en la edición crítica de Goloboff ocupan el mayor porcentaje de intervenciones hechas en las reediciones de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de nuevo se percibe la hipercorrección que venimos señalando. Por la desconfianza que se tiene en su manejo del español, ni siquiera los desvíos más insignificantes de las normas se interpretan como opciones estilísticas deliberadas, sino siempre como fallos inconscientes de un “iletrado”.

<sup>24</sup> “Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias”, concluye Arlt de manera triunfante en el prólogo a *Los lanzallamas* (2004: 9), abiertamente orgulloso del éxito que entre los lectores obtuvo su novela anterior, *Los siete locos*, desafiando a todos aquellos que le aconsejaban no perder tiempo en la literatura.

<sup>25</sup> Un ejemplo ilustrativo sería el caso de la obra dramática originalmente titulada *El desierto entra a la ciudad* que en la colección de *Teatro completo* de Losada aparece bajo el título corregido; *El desierto entra en la ciudad*.

<sup>26</sup> “La corrección es una lectura utópica [...] Sí, una lectura utópica porque la forma es la utopía. Pero también una lectura social porque la forma siempre es social. Corregir un texto es socializarlo, hacerlo entrar en cierto sistema de normas, ideologías, estilísticas, formales, las que usted quiera, que son sociales. La literatura es un trabajo con la restricción, se avanza a partir de lo que se supone que ‘no se puede’ hacer” (Piglia 2001a: 18).

<sup>27</sup> La estandarología, a diferencia de la lingüística, no *describe* la lengua sino que la intenta *prescribir*, es decir, decidir qué formas son las correctas y cuáles no. Lingüísticamente hablando, no se puede afirmar que una forma sea más “correcta” que otra; el hecho de que una de dos (o más) opciones sea estándar no significa que sea lingüísticamente más correcta, sino que, en el proceso social, político o cultural —pero no lingüístico!— ha sido elegida como normativa. Para una descripción lingüística más detallada, véase Milroy (2007).

lingüística de Ferdinand de Saussure (1945 [1916]), sobre todo el postulado sobre la arbitrariedad del signo lingüístico según el cual la relación entre el significado y el significante no es motivada de ninguna manera intrínseca sino que es puramente convencional. La teoría general de los signos, elaborada paralelamente por Saussure y Charles S. Peirce, representa una base para la aceptación más amplia y abierta del pluralismo lingüístico que propaga la igualdad entre diferentes variantes lingüísticas, sin dejar lugar a juicios de valor en un análisis científico. Dicho de manera laica, si no existe relación motivada entre el significante y el significado, tanto “marcharse” como “rajar”, o “tonto” como “turro”, son significantes válidos para el mismo significado. No existe ninguna razón intrínseca o científico-lingüística que valore más la variante estándar. La variante estándar es exactamente eso: *una* variante dentro de toda una serie de posibilidades lingüísticas.

Roman Jakobson y el Círculo lingüístico de Praga de mediados del siglo XX, con su actitud fuertemente antiprescriptivista, eran grandes defensores del estatus igualitario de todas las lenguas, dialectos incluidos, ya que las fronteras entre los unos y los otros, desde la perspectiva lingüística, no son nada claras ni pueden ser definitivas. Cabe hablar más bien de un continuum parcelado por las condiciones geopolíticas en el que los límites lingüísticos son muy difíciles de establecer<sup>28</sup>. La sociolingüística moderna, nacida a mediados del siglo pasado, sigue la misma dirección. Encabezada por William Labov (1966), estudia el habla de la clase obrera y el inglés afroamericano vernáculo (en inglés: AAVE, *African American Vernacular English*), legitimándolos así como modalidades de igual e incuestionable valor del inglés norteamericano. El desarrollo de la sociolingüística moderna tiene un papel decisivo en el cambio de la percepción de sociolectos<sup>29</sup> hasta entonces considerados “marginales” o “deformados”, lo que echa una nueva luz sobre el uso del lunfardo en la literatura arltiana. Ya hemos señalado que el mayor giro en la recepción arltiana se produce justamente en la década de 1950, hecho que se debe, entre otras cosas, a la recepción más abierta de su lenguaje que hasta entonces constituía un gran obstáculo para la valoración positiva de su literatura, es decir, para su entrada en los museos literarios.

---

<sup>28</sup> Véase más detalles en Chambers y Trudgill (1998: 3-12), Wardhaugh (2006: 25-58) o en Silva-Corvalán (2001: 11-31), entre muchos otros. Son muy ilustrativas las siguientes afirmaciones al respecto: el dialecto es una lengua que no ha tenido éxito (Haugen 1966); el dialecto es sólo una lengua que ha perdido la batalla y la lengua sólo un dialecto que ha tenido éxito político (Calvet 2005); el dialecto es una lengua a la que no se respeta (Lippi-Green 1997); es decir, la lengua no es otra cosa que un dialecto con su ejército y armada (Chambers y Trudgill 1998).

<sup>29</sup> “Sociolecto” o “dialecto social”: “término empleado en sociolingüística para referirse a una variedad lingüística (o lecto) definida en términos sociales (frente a los regionales). Es decir, una variedad o lecto que se percibe como más relacionado con las características sociales del hablante que con las de su procedencia geográfica. De este modo, un dialecto de clase social es, por tanto, un tipo de sociolecto” (Trudgill, Hernández Campoy 2007: 99)

La época entre principios de 1920 y finales de 1950 es crucial debido a la gran creación de localismos que se incorporan al habla cotidiana. Estas décadas representan la etapa de mayor difusión del lunfardo; se extiende el área de su divulgación y se generaliza su uso en distintos sectores de la sociedad, proceso que Martínez y Molinari denominan “la creación espontánea del pueblo” (2011: 95, 128). En esos tiempos de nuevo se plantea la cuestión del idioma propio, abierto ya en el siglo XIX y luego de nuevo a la vuelta del siglo XX. Esta vez el argentino empieza a percibir el lunfardo como una de sus riquezas y, es más, lo postula como rasgo distintivo de su identidad. El lunfardo deja de ser visto como jerga de los delincuentes e inmigrantes (que, no obstante, es su origen; todos los argots son, a fin de cuentas, construcciones de grupos sociales marginales<sup>30</sup>), de clases bajas e indeseables, para ser reconocido como producto de grandes cambios sociales. Que hoy en día el término “lunfardo” ha perdido las connotaciones iniciales lo comprobamos con su definición oficial del Diccionario de la Real Academia Española: “habla que originariamente empleaba, en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, la gente de clase baja. Parte de sus vocablos y locuciones se introdujeron posteriormente en la lengua popular y se difundieron en el español de la Argentina y el Uruguay”<sup>31</sup>. En la actualidad, como siempre, el delito crea su propia jerga, que no se corresponde con el lunfardo y que la gente común –que sí conoce y utiliza el lunfardo– desconoce, simplemente porque una de las funciones de las jergas del mundo criminal es precisamente el carácter críptico que le asegura la necesaria clandestinidad (Martínez y Molinari 2011: 172).

En la Argentina de hoy encontramos una situación parecida a la de Arlt y los hijos de inmigrantes de su época: las jergas de los nuevos inmigrantes peruanos y bolivianos, junto con la presencia cada vez más acentuada del inglés que se difunde a través de la terminología técnica y los medios de comunicación, someten el español de Argentina a varias interferencias que son luego captadas por varios escritores como, por ejemplo, Washington Cucurto y Alejandro López (Piglia 2013: 33). Como explica Piglia, la literatura encarna una elaboración muy personal de formas y usos que circulan, por lo que resulta inevitable abolir la noción

---

<sup>30</sup> La procedencia del lunfardo del mundo del delito se evidencia en su denominación. Se trata de una derivación de la palabra “lombardo”, natural de Lombardía, una de las regiones italianas que aportó numerosos inmigrantes en la primera etapa migratoria en Argentina cuando la palabra se utilizaba como sinónimo de “ladrón” (Martínez y Molinari 2011: 96). No obstante, subrayar exclusivamente su naturaleza delictiva significa simplificarlo de manera injusta y reducir su potencial, puesto que una gran cantidad de sus términos no tiene nada que ver con la “mala vida” sino que son camperismos, vulgarismos y barbarismos (Teruggi 1978). Sus antecedentes son el gauchesco, los préstamos de las lenguas aborígenes, voces italianas “deformadas” por sus hablantes (cocoliche), galicismos, anglicismos, lusitanismos, pero su principal procedimiento enriquecedor es la polisemia, o la asignación de nuevos significados a términos existentes (Martínez y Molinari 2011: 113).

<sup>31</sup> La palabra como sinónimo de ladrón ha caído en desuso, pero todavía permanece su segundo significado, el de “delincuente” (DRAE).

tradicional de estilo e introducir una nueva definición que supondría “una especie de identidad personal de alguien que parece que hablara una lengua privada”. Utilizando la terminología lingüística, esa “identidad personal” la podríamos llamar “idiolecto literario”, es decir, rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo en sus propios textos escritos. Esa redefinición de estilo, como venimos señalando, ya la había defendido antes Arlt, al creer en un uso propio y voluntario del lenguaje en la literatura, con lo que marcó un corte y una línea a seguir. Luego ese mismo cambio, introducido por Arlt, vuelve hacia él mismo en un efecto bumerán, como decíamos, arrojando una nueva luz sobre su literatura.

Que Arlt intuye a manera de lingüista moderno<sup>32</sup> el cambio lingüístico explicado arriba, entendiendo perfectamente el desarrollo histórico del idioma y la oposición diacronía-sincronía, lo podemos comprobar en su aguafuerte “El idioma de los argentinos” (1930), en la que, rechazando el purismo y el conservadurismo, concluye de manera humorística: “Si le hiciéramos caso a la gramática, tendrían que haberla respetado nuestros tatarabuelos, y en progresión retrogresiva, llegaríamos a la conclusión que, de haber respetado al idioma aquellos antepasados, nosotros, hombres de la radio y la ametralladora, hablaríamos todavía el idioma de las cavernas” (1998: 163-164). En “¿Cómo quieren que les escriba?”, profundiza sobre el tema, demostrando de nuevo el entendimiento lingüístico avanzado y profetizando el destino del lunfardo y, por extensión, de su propia literatura: “Ningún escritor sincero puede deshonorarse ni se rebaja por tratar temas populares y con el léxico del pueblo. Lo que es hoy caló, mañana se convierte en idioma oficializado<sup>33</sup>” (1998: 372-373). Lo que hoy es “mala escritura”, mañana se convierte en literatura oficializada, agregamos.

---

<sup>32</sup> Que a Arlt se le pueda otorgar cierto estatus de lingüista, lo comprobamos de manera ficcional y simbólica con uno de los protagonistas piglianos del relato “La loca y el relato del crimen”, publicado de manera independiente en 1975 y luego incluido en *Prisión perpetua*. Se trata, como en varias obras piglianas, de Emilio Renzi que aquí, además de ser seudónimo del mismo Piglia como en el resto de las obras en las que aparece, representa también a Roberto Arlt, puesto que Piglia le otorga el papel del periodista en *El Mundo*, un guiño infalible. Este Emilio Renzi, es decir, este Roberto Arlt, ha estudiado lingüística, dato a través del que Piglia, de una manera indirecta pero perspicaz, revela su postura sobre los textos metalingüísticos arltianos y, consiguientemente, sobre su “mala escritura”.

<sup>33</sup> Este concepto de cambio lingüístico lo ficcionaliza Piglia, al que acabamos de señalar como gran defensor de la “mala escritura” arltiana y su razonamiento lingüístico. En el capítulo “La isla” de *La ciudad ausente*, Piglia hiperboliza la velocidad de ese proceso con el motivo de las modificaciones que se producen tan rápidamente que resultan en la imposibilidad de comunicación entre padres e hijos. Es más, el fenómeno tiene lugar en una de las islas del Tigre, en el delta del Río de la Plata, por lo que podemos suponer que con dicha sucesión de generaciones, que termina en la incomunicación y la incomprensión, se alude justamente al caso argentino. En el mismo capítulo, en el que se ficcionaliza el rápido proceso del cambio lingüístico, aparecen también las veintidós lenguas de *Finnegans Wake* de Joyce (1939), quien de esta manera se puede poner en relación directa con Arlt, contemporáneo suyo con el que ya hemos señalado varios paralelismos en cuanto a los temas y motivos distópicos. *Finnegans Wake* y *La ciudad ausente* representan así, entre muchos otros textos, unos ejemplos de intertextualidades con los textos arltianos, unos momentos dialógicos que se deben precisamente a la

“La gramática se parece mucho al boxeo”, explica Arlt a través de las comparaciones del imaginario conflictivo o guerrero (que reaparecen luego en la recepción y la crítica de su literatura):

Cuando un señor sin condiciones estudia boxeo, lo único que hace es repetir los golpes que le enseña el profesor. Cuando otro señor estudia boxeo, y tiene condiciones y hace una pelea magnífica, los críticos del pugilismo exclaman: “¡Este hombre saca golpes de 'todos los ángulos'!” Es decir, que, como es inteligente, se le escapa por una tangente a la escolástica gramatical del boxeo. De más está decir que éste que se escapa de la gramática del boxeo, con sus golpes de “todos los ángulos”, le rompe el alma al otro, y de allí que ya haga camino esa frase nuestra de “boxeo europeo o de salón”, es decir, un boxeo que sirve perfectamente para exhibiciones, pero para pelear no sirve absolutamente nada, al menos frente a nuestros muchachos antigramaticalmente boxeadores (1998: 162).

Que el razonamiento lingüístico arltiano –hoy en día tan lógico que toda explicación del mismo resulta superflua–, en su tiempo era avanzado, lo comprobamos fácilmente si lo contrastamos con las ideas borgeanas publicadas en la misma época e incluso bajo el mismo título, “El idioma de los argentinos” (1928). El texto de Borges refleja, en cambio, la percepción característica de la época, cayendo de paso en la misma trampa que observa en autores contemporáneos. Denunciando la locuacidad y la retórica cargada de figuras ostentosas pero vacías, cuya función es camuflar la carencia del conocimiento, el compatriota y contemporáneo arltiano, no obstante, hace precisamente lo que juzga, como comprobaremos al final del análisis que sigue.

Detrás de los sofismas mañosos y elaborados, reconocemos en él una advocación por el purismo y el conservadurismo lingüístico muy matizada. Tres conceptos de su texto lo comprueban de manera patente:

1) el concepto del “peligro” que un dialecto o un sociolecto representa supuestamente a la variante estándar:

El lunfardo es un vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa. Imaginar que esa lengua técnica –lengua especializada en la infamia y sin palabras de intención general– puede arrinconar al castellano, es como trasañar que el dialecto de las matemáticas o de la cerrajería puede ascender a único idioma. Ni el inglés ha sido arrinconado por el *slang* ni el español de España por la germanía de ayer o por el caló agitanado de hoy” (2011a: 336).

---

plurivalencia de la literatura arltiana, a la que, por consiguiente, resulta posible postular como precursora –en el sentido de Kafka y sus precursores del texto borgeano homónimo–, tanto de la joyceana como de la pigliana.

Aunque, según él, una variante “menor” no tiene la más remota posibilidad de vencer en una “lucha” con el magnate estándar, el mero concepto de la competencia y el “peligro” entre las modalidades lingüísticas, unido a una definición deformada del lunfardo (“lengua especializada en la infamia y sin palabras de intención general”), representa un entendimiento retrógrado y nada científico, como queda claro después de la breve presentación del desarrollo de la lingüística moderna expuesto párrafos arriba.

2) los juicios de valor asignados a las modalidades lingüísticas:

“Lo cierto es que entre los dos opinaron que ni para las diabluras de la gracia criolla ni para la recatada piedad, el lunfardo es bueno” (2011a: 337), concluye Borges refiriéndose a José Sixto Álvarez y Evaristo Carriego.

La preferencia sistemática y ciega de las locuciones nativas no dejaría de ser un pedantismo de nueva clase: una diferente equivocación y otro *mal gusto* [...] Nosotros, los que procuramos la paradoja de comunicarnos con los demás por solas palabras –y éstas acostadas en un papel– sabemos bien *las vergüenzas* de nuestro idioma. [...] Sabemos que el lenguaje es como la luna y tiene su *hemisferio de sombra*” (2011a: 342-343, énfasis agregado).

3) el mito de la edad de oro:

“Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda<sup>34</sup> [...] Mejor lo hicieron nuestros mayores”, afirma Borges (2011a: 337, 340), adhiriéndose al llamado “mito de la edad de oro”, otro prejuicio típico del prescriptivismo lingüístico. La utopía de una época de felicidad, respeto y abundancia, en la que incluso se hablaba “mejor”<sup>35</sup>, proviene de la percepción tradicionalista de la progresiva degradación de la sociedad a causa del mal, la desobediencia y el pecado. Sin embargo, puesto que el lenguaje se encuentra en un perpetuo estado de cambio, lingüísticamente hablando, pueden existir las modalidades antiguas o nuevas, arcaicas o innovadoras, pero no se permite etiquetarlas de mejores o peores<sup>36</sup>, como queda señalado en el apartado anterior.

---

<sup>34</sup> En varios textos (“Ascendencia del tango”, “Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga”, “Historia del tango”) Borges se declara contra el lunfardo porque se trata de una jerga que no ha intervenido en la versificación tradicional, por lo que establece una división clara entre el tango y la milonga.

<sup>35</sup> Para profundizar sobre el tema de los mitos lingüísticos, se puede consultar el libro de Bauer y Trudgill (1998), especialmente el trabajo de James Milroy, “Children Can't Write or Speak Properly Anymore”, pp. 58–65.

<sup>36</sup> Los prescriptivistas suelen describir el tradicionalismo como prueba del amor y respecto que sienten por la lengua, implicando que una actitud contraria significaría resignación, negligencia o incluso agresión. No obstante, esa perspectiva fue rechazada ya en los inicios del estudio científico del idioma. Ya en 1836, Humboldt (1972) insiste en que la lengua no es un producto terminado y cerrado, un estado (*ergon*), sino un proceso vivo en el movimiento perpetuo, un principio activo (*energeia*).

Como escritores ejemplares Borges destaca a Echeverría<sup>37</sup>, Sarmiento<sup>38</sup>, Vicente Fidel López, Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde, reconociendo en ellos rasgos que consideramos discordantes con las ideas científicas anteriormente expuestas y que la lingüística moderna desecharía como utópicos e idealistas, o que, mejor decir, ni siquiera tomaría en consideración. “El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. [...] Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia” (2011a: 340)<sup>39</sup>. La grandilocuencia detrás de la que se esconden unas ideas vagas e insustanciales –denunciada en el comienzo del ensayo–, la reconocemos en varios momentos del mismo texto de Borges, como por ejemplo en la siguiente frase: “Pero nosotros quisiéramos un español dócil y venturoso, que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios y con el poderío de nuestros veranos y nuestras lluvias y con nuestra pública fe” (2011a: 343). Los juicios de valor impresionistas, como “dócil”, “venturoso”, “apasionado” o “dulce”, de ningún modo tendrían cabida en un tratado lingüístico serio y científicamente relevante.

No obstante, es Borges y no Arlt el que en la época obtiene reconocimiento por sus textos “lingüísticos”. En 1928, “El idioma de los argentinos” de Borges obtiene el segundo lugar en el Premio Municipal, otorgado por un jurado que integran, entre otros, dos representantes de la Facultad de Filosofía y Letras: Carmelo Bonet y Coriolano Alberini. El último fue varias veces Decano de la Facultad de Filosofía y Letras y era uno de los responsables de la fundación del Instituto de Filología (Degiovanni; Toscano y García 2010: 18). Este hecho de nuevo se debe a la legitimación del capital cultural del que dispone Borges, en comparación con Arlt al que no se deja de percibir como neófito y, es más, advenedizo, ya que no puede legitimar de manera adicional su postura lingüística con el incuestionable origen argentino.

---

<sup>37</sup> Resulta curioso señalar que el uso escrito de “vos” en Argentina aparece por primera vez precisamente en *El matadero*, texto de Esteban Echeverría de 1838, mientras que uno de los contemporáneos arltianos todavía en los años 30 y 40 del siglo XX evita su uso, esforzándose en redactar las obras enteras sin diálogos. Se trata, obviamente, de la crítica famosa que el grupo Contorno le dirige a Eduardo Mallea.

<sup>38</sup> Según Sarmiento, en toda la región del Río de la Plata existía una fuerte presencia de la colonia española. Él hablaba “bien” porque aprendió la lengua en el norte, donde no existía la “contaminación” española. Uno de los modelos borgeanos, como vemos, tampoco se ve liberado de los prejuicios lingüísticos. Además, resulta paradójico que Borges postule a Sarmiento como modelo, puesto que él había protagonizado un duelo lingüístico similar contra Bello en el que jugaba el papel de Arlt al defender la incorporación de toques nativos, del mismo modo que Arlt abogaba la incorporación de italianismos.

<sup>39</sup> “La oralidad criolla es, por supuesto, una construcción estético-ideológica que desborda la pregunta sobre su existencia empírica en un pasado al que se vuelve no con la mirada del historiador, ni con la del anticuario, sino con la del polemista que está interviniendo en el presente. Borges no describe las operaciones de la gauchesca, sino que toma a la gauchesca para probar en ella, y en un puñado de escritores letrados del XIX, la pre-existencia de una argentinidad que habría entrado en una zona de peligro. El lunfardo y el ‘arrabalero’ están marcados por una ilegitimidad social que se argumenta como ilegitimidad estética. Son, al mismo tiempo, una exageración y una deformación: el lunfardo se define como jerga artificiosa de marginales; el arrabalero como mimesis empobrecida de la oralidad de las orillas de Buenos Aires” (Sarlo 1997: 277).

La postura borgeana se cruza con la arltiana de manera más directa a través de la palabra “macana”<sup>40</sup>. Mientras que Borges la rechaza, despreciándola y juzgándola a muerte<sup>41</sup>, es precisamente la palabra con la que se suele designar la literatura arltiana, y que él, en cambio, dirige a los gramáticos y puristas despreciados. Hablando de sí mismo en la aguafuerte “El ‘furbo’”, significativa ya por su título que se refiere a un italianismo que muy pronto entra en el lunfardo, Arlt afirma: “El autor de estas crónicas, cuando inició sus estudios de filología ‘lunfarda’, fue víctima de varias acusaciones entre las que las más graves lo sindicaban como un solemne ‘macaneador’” (1998: 63). En “El idioma de los argentinos”, después de explicar la postura purista de Monner Sans que citamos en los párrafos anteriores, Arlt escribe, indignado: “¿Quiere usted dejarse de macanear? ¡Cómo son ustedes los gramáticos!” (1998: 161) y al final remata: “Last Reason, y otros, han influido mucho más sobre nuestro idioma, que todos los macaneos filológicos y gramaticales” (1998: 163).

Aunque en un momento de la “Indagación de la palabra” Borges reconoce la arbitrariedad de la escritura (2011a: 269), en otro habla sobre el “sentido intrínseco” de las palabras, no reconociendo la arbitrariedad del signo lingüístico y negando que en la polisemia, tan característica para la construcción de lunfardismos, cambie el significado total de la palabra, sino sólo su connotación, su temperatura (2011a: 341), lo que en sí son nociones demasiado imprecisas y subjetivas para un estudio científico serio. Resulta evidente, desde luego, que tanto Borges como Arlt no pretendieron redactar un tratado lingüístico. No obstante, desde la perspectiva contemporánea, el texto arltiano resulta ser mucho más visionario y moderno que el borgeano, que más bien demuestra un rígido inmovilismo prejuiciado.

Estos tipos de contradicciones en Borges han dejado de sorprender, menos aún a nivel de su obra literaria considerada en su totalidad<sup>42</sup>. Se ha señalado muchas veces el contraste entre su

<sup>40</sup> “Coloq. Arg., Bol., Par., Perú y Ur. Mentira, desatino” (DRAE).

<sup>41</sup> “La preferencia sistemática y ciega de las locuciones nativas no dejaría de ser un pedantismo de nueva clase: una diferente equivocación y un otro mal gusto. Así con la palabra *macana*. Don Miguel de Unamuno –único sentidor español de la metafísica y por eso y por otras inteligencias, gran escritor– ha querido favorecer esa palabreja. *Macana*, sin embargo, es palabra de negligentes para pensar. El jurista Segovia, en su atropellado *Diccionario de argentinismos*, escribe de ella: *Macana: Disparate, despropósito, tontería*. Eso, que ya es demasiado, no es todo. *Macana* se les dice a las paradojas, macana a las locuras, macana a los contratiempos, macana a las perogrulladas, macana a las hipérboles, macana a las incongruencias, macana a las simplonerías y boberías, macana a lo no usual. Es palabra de haragana generalización y por eso su éxito. Es palabra limitrofe, que sirve para desentenderse de lo que no se entiende y de lo que no se quiere entender. ¡Muerta seas, macana, palabra de nuestra sueñera y de nuestro caos!” (2011: 342).

<sup>42</sup> Siguiendo la trayectoria de los textos metalingüísticos borgeanos, Fernando Degiovanni y Guillermo Toscano y García (2010) detectan justamente esas paradojas. En “Al tal vez lector”, prólogo a la primera edición de *Luna de enfrente* (1925), donde articula por primera vez su visión de la lengua literaria, Borges afirma:

Frente al provincialismo remilgado que ejerce la Academia (dentro de lo universal español tan provincia es Castilla como Soriano y tan casero es hablar de los cerros de Úbeda como de donde el Diablo perdió el poncho) nuestro idioma va adinerándose. *No es de altos ríos soslayar la impureza,*



postura político-ideología y su poética; entre el criollismo o el “nacionalismo criollista” (Narvaja de Arnoux; Bein 1999) y la búsqueda de la lengua popular, “aunque previa a la inmigración, a la gauchesca y a lo que él imagina que es el habla de los compadritos inventando una lengua oral que estaría limpia de interferencias de los inmigrantes” (Piglia 2013: 33). En esa búsqueda siempre prefirió la oralidad, especialmente en sus primeros textos, como, por ejemplo, “Hombre de la esquina rosada”<sup>43</sup>, característica que se pierde en sus textos posteriores, de la misma manera que en la literatura arltiana, como veremos en los párrafos que siguen.

#### VI.4. CAMBIO DE POSTURA

Para dejar de ser percibida de manera peyorativa, la escritura de Arlt tuvo que liberarse de una larga serie de prejuicios, expuestos en los primeros apartados de este capítulo. Su origen, formación y condición económica dirigen la crítica de su obra en un sentido que no siempre encuentra sostén en los textos, y si lo encuentra, todavía se trata de un juicio parcial, que no toma en cuenta la totalidad de su obra. Paradójicamente, se habla de una “voz tosca y extranjera” (Bioy Casares 2009: 249) en unos textos a la vez recriminados por demasiadas voces locales y populares. Después de esa primera incongruencia crítica, varios autores, como demostrábamos, empiezan a cuestionar las imágenes estereotipadas de la escritura arltiana y a deshacer los mitos. Antes que nada, hubo que señalar que los lunfardismos en los que supuestamente abunda la literatura de Arlt, obstaculizando incluso la lectura, en realidad son

---

*sino aceptarla y convertirla en su envi6n. Así lo entendieron los hombres del siglo diez y siete: así lo comprendió Saavedra que se burló de quienes endeblescen nuestra lengua por mantenerla pura, así don Luis de G6ngora que al decir de su primer prologuista, huy6 de la sencillez de nuestra habla, así el agringado Cervantes se jact6 del cauce de dulzura que abri6 en nuestro lenguaje, así el precursor de ellos, Fray Luis de Le6n, que hebraiz6 tan pertinazmente en sus traslados b6blicos... No hemos nosotros de ser menos” (citado por Degiovanni; Toscano y García 2010: 10, énfasis agregado).*

“Aceptaci6n de la impureza”, a la que alude aqu6, est6 en conflicto directo con la posici6n que Borges luego adoptar6 sobre el lunfardo, aunque Degiovanni y Toscano y García concluyen que esta posici6n anticipa las de *El tama6o de mi esperanza* (1926) y “El idioma de los argentinos” (1928): “Esencialmente, se trata del establecimiento de un criterio que busca legitimar la innovaci6n lingüística como procedimiento estético y que encuentra en cierta tradici6n espa6ola (G6ngora, Cervantes, Fray Luis de Le6n) su evidencia hist6rica” (2010: 11). De esta manera el problema lingüístico se coloca en el terreno estético, las consecuencias de lo que indagamos a continuaci6n.

<sup>43</sup> Aunque este texto es caracterizado por la oralidad, como los textos arltianos, Ulla le reconoce cierta uniformidad del c6digo; la del habla criolla, que lo hace menos plurivalente y m6s relacionado con el contexto de su publicaci6n en comparaci6n con los textos arltianos (1990: 37).

pocos<sup>44</sup>, incluso en las aguafuertes donde se “permitían” más, sobre lo que también hablaremos.

El empleo de lunfardismos en la obra de Arlt no parece responder a una vocación cuantitativa, como pudo tenerla, por ejemplo, en la de Carlos de la Púa<sup>45</sup>, sino cualitativa. Prueba de ello es que, en las *Aguafuertes porteñas*, la contabilización de voces lunfardas muestra muy pronto sus límites. Así, de las 69 crónicas recogidas, en la edición citada de 1958 de la editorial Losada, son relativamente pocas las que, en un espacio medio de las 2 carillas, presenten más de 8 lunfardismos. Existen once aguafuertes con tales características frente a unas 46 que incluyen, como máximo, un par o prescinden completamente de ellos. En las crónicas de Arlt, las cuestiones que rigen los mecanismos del empleo del lunfardo tienen poco que ver con el número de ocurrencias utilizadas. (Balint-Zanchetta 2015: 224).

En segundo lugar, era necesario examinar la función que la “mala escritura” desempeña en los textos de Arlt. En vez de entenderla automáticamente como consecuencia de un dominio malogrado del idioma (Castelnuovo, González Lanuza), los críticos empiezan a interpretarla dentro del marco del expresionismo, como un esfuerzo deliberado y la única manera posible de representar la hibridez y el frenesí sociocultural de una gran metrópoli moderna como era Buenos Aires. Un espacio y una sociedad distorsionados no se pueden describir con un lenguaje no distorsionado. El paso decisivo y más ilustrativo en esta dirección en la recepción lo da Julio Prieto (2015: 158-159) que señala el momento exacto y simbólico de la literatura de Arlt en el que la distorsión del ambiente no sólo influye en la interioridad de los personajes (Komi) sino también en el lenguaje que representa esa atmósfera, y hasta en el aspecto físico de su representación gráfica. Desarrollando el proyecto de la guerra química en *Los lanzallamas*, Erdosain “escribe enérgicamente, acentuando con inconsciente cargazón de tinta las curvas perpendiculares de las letras” (2004: 293), dejando así que las características geométricas de su entorno pasen también a las letras.

El adjetivo “perpendicular”, que sólo en *Los lanzallamas* aparece trece veces en contextos más variados, tanto para describir el aspecto material de la ciudad<sup>46</sup>, como para la atmósfera y

---

<sup>44</sup> Como un ejemplo revelador de las características de las que supuestamente están cargados los textos de Arlt podemos mencionar la tan insistida pérdida de la “-s” final como rasgo del habla de los inmigrantes italianos que, no obstante, tiene una sola ocurrencia en *El juguete rabioso* –“Pero no tiene *tanto libro* como acá, ¿eh?” (2011: 131)–, en un contexto para el que, es más, es debatible la exigencia del plural. “También es posible en español el singular como recategorización de un nombre contable en continuo,” explica Kailuweit (2015: 96, nota 9).

<sup>45</sup> *La crencha engrasada* de Carlos de la Púa se publica en 1928, es decir, en la misma época en la que Arlt recibe críticas sobre el lenguaje de *El juguete rabioso* (1926).

<sup>46</sup> “Blancas nubes triangulares recortaban la perpendicular azul del cielo” (2004: 13); “Obstruían el tráfico largas hileras de automóviles, y observó encuriosado las fachadas de los rascacielos en construcción. Perpendiculares a

el estado anímico de los personajes<sup>47</sup> y, finalmente, el lenguaje y las letras mismas, demuestra muy bien la interrelación y la confluencia de estos tres niveles en la escritura arltiana. Prieto no lo señala, pero hay otro momento interesante de ese contagio geométrico que alcanza incluso las palabras, esta vez su aspecto auditivo: “Por primera vez en los oídos del moribundo encuentra eco la palabra mujer. Como en un film, en el que la máquina hace marchar demasiado despacio la película, alargándose perpendicularmente todas las palabras, esta vez la palabra ‘mujer’ se alarga en su tímpano, extraordinariamente” (2004: 144).

Esta “plasmación taquigráfica”, como la denomina Prieto (2015: 159), es el rasgo más patente del expresionismo arltiano que, cuando empieza a señalarse, cambia la percepción de su escritura. A manera de “El grito” de Munch,

[...] la zozobra de la experiencia moderna que emerge en la visión de la ciudad se manifiesta también en una característica zozobra *lingüística*. Las visiones urbanas de la novela arltiana suelen ir acompañadas de erupciones de agramaticalidad en forma de neologismos expresionistas o desvíos morfológicos y sintácticos [...]

En los puntos de máxima tensión de la visión, la gramática se deforma o estalla, como si quisiera expresar más de lo que puede, a sabiendas de que “las palabras humanas son insuficientes para expresar las curvas de tantos nudos de catástrofe”<sup>48</sup> (Prieto 2015: 159, 160).

El efecto final es la extranjerización (¡pero voluntaria y pensada!) de la lengua materna, una deformación casi palpable del lenguaje, pero que de ninguna manera proviene de la falta del conocimiento sino de esa “fricción y entrecruzamiento” de los tres niveles mencionados: la realidad, la literatura y el lenguaje. Precisamente por esta “presión [...] que ejerce esa nebulosa de discursos en liza”, Prieto (2015: 163) excluye la posibilidad de la representación mimética del lenguaje arltiano, una explicación que también reinó por mucho tiempo en la recepción de la literatura de Arlt.

Una lectura innovadora del entrecomillado de Arlt la presenta Enrique Pezzoni, por lo que la exponemos a continuación, aunque difiere un poco de la conclusión a la que acabamos de llegar y que, a nuestro modo de ver, parece más convincente. Basándose en el concepto

---

la calle asfaltada cortaban la altura con majestuoso avance de trasatlánticos de cemento y de hierro rojo” (2004: 80); “Entre la Vía Láctea mediaban callejones tan profundos como los que se desploman ante los escalonamientos perpendiculares de los rascacielos vistos a vuelo de aeroplano” (2004: 324), etc.

<sup>47</sup> “Luego vertiginosa, una chapa de amargura, perpendicular a su corazón, le partió la alegría” a Erdosain (2004: 40); “Lo van aislando del mundo sucesivas envolturas perpendiculares de silencio” (2004: 42); “está solo y perpendicular en la superficie de un infierno redondo” (2004: 45); “El pasado se le finge una alucinación que toca con su filo perpendicular el borde de su retina” (2004: 66).

<sup>48</sup> Prieto cita la frase de *Los lanzallamas* (2004: 67).

bajtiniano del “diálogo de los lenguajes” (1991), que distingue “el hablar *para sí* en el lenguaje de otro” y “el hablar *para el otro* en el lenguaje propio” como consecuencias de la condicionalidad socio-ideológica del lenguaje, Pezzoni reconoce una superposición permanente de lenguajes o de subcódigos en la novelística arltiana. Esta característica se presenta de manera más patente precisamente en *El juguete rabioso*, la novela que despertó toda la polémica sobre el lenguaje arltiano, extendiendo el estereotipo de la “mala escritura” también a sus textos posteriores y convirtiéndolo en una de las imágenes más típicas que se suele tener de su literatura en totalidad. En un único locutor, Silvio Astier, explica Pezzoni, se reconocen enunciados híbridos o bivocales, es decir, se enfrentan modalidades y estilos diferentes; el del narrador y el del personaje. En otras palabras, se diferencian un “yo que dice” y “un yo que hace” (o mejor, un yo que ha hecho); el agente que declara “memoria” y el que ha vivido los hechos evocados; el narrador memorialista y el destinatario de la memoria que, a su vez, también se desdobra en varios yos:

Ambos son, como instancia de discurso, el mismo Yo<sub>1</sub>, la misma “persona”, en el sentido que E. Benveniste da al término. Por otro lado, el yo evocador no es el mismo que ha vivido los hechos evocados. Cada uno de estos Yo<sub>2</sub> es una entidad situada fuera de la situación de discurso, mencionada a partir de ella: un ser provisto de referencia objetiva y como tal sujeto posible de predicados atributivos y funcionales que le otorgan densidad psicológica (2009: 186).

Los discursos anteriores, i.e. los discursos del Yo<sub>2</sub> que pertenecen al habla “real” rioplatense, no son neutralizados por la absorción en el discurso del Yo<sub>1</sub>, sino que son citados. De ahí que algunas expresiones aparezcan entrecomilladas, con las explicaciones a pie de página (como, por ejemplo, “cana”, “yuta” o “esgunfiar”). No obstante, Pezzoni aclara que no se trata ni de una supuesta intención informativa ni de la renuncia del buen gusto literario (lo que es posible comprobar con otras expresiones del mismo registro que no aparecen entrecomilladas), sino que simplemente se trata de una arbitrariedad que indica que la cita “parte desde el yo memorialista hacia el destinatario de su memoria: por su naturaleza misma, el yo narrador no puede sino ignorar la cita, las comillas” (2009: 191)<sup>49</sup>. Si al desdoblamiento que encontramos en la literatura arltiana aplicamos el paso quizá más famoso del sujeto de enunciación al del enunciado, el del verso rubendariano “Yo soy aquel que ayer no más decía”, recordado

---

<sup>49</sup> Apoyándose en la teoría de Roman Jakobson que supone una relación de poder a través de las palabras, Noemí Ulla ofrece una interpretación diferente. Según ella, el encomillado de las palabras lunfardas supone una traducción, es decir, una posesión de las mismas, la única propiedad que Arlt puede acreditar (1990: 68).

también por Pezzoni (2009: 187), podríamos imaginar al yo narrador diciendo que es aquel que ayer no más profería lunfardismos. Y sigue profiriéndolos, no obstante.

Si profundizamos en la explicación de Pezzoni e incluimos las citas de Silvio Astier –sus propias citas de sí mismo– en el sistema de otros discursos citados en la literatura arltiana (folletín, sainete, tango, Dostoievski), vemos que el discurso de Silvio forma parte integrante y de igual importancia en la formación del nuevo discurso, original, irrepetible, crítico y distanciado, que, según Barthes, “sólo puede hacer como la *paradoja* que toma a contrapelo (y a menudo en parte) la *doxa* que lo rodea”, que “sólo puede nacer como diferencia, distinción, despegándose *contra* lo que se pega” (1974: 93). Más adelante en su análisis, en el ejemplo de una frase de la madre de Silvio en la que se percibe la fluctuación entre *tú* y *vos* (“Tenés que trabajar, ¿entendés? Tú no quisiste estudiar.” (Arlt 2011: 127)), Pezzoni reconoce el límite borroso entre la orden y el Orden, desempeñando el *tú* el papel del Orden (institucionalizado, legítimo, correcto), y el *vos* de la orden (severa, dura e inflexible). Siguiendo esta lógica, el yo personaje de *El juguete rabioso*, que utiliza mayoritariamente la variante rioplatense dialectal, representaría la orden, y el hecho de que esa orden penetre de manera imprevisible e incontrolable en el yo narrador, es decir, el hecho de que las variantes dialectales no aparezcan entrecomilladas o señaladas de alguna manera, comprobaría asimismo en el nivel simbólico la sutil penetración de la orden en el Orden y su inextricable relación. De esta manera, el lenguaje arltiano se vuelve distanciado y crítico en el sentido barthesiano también en este nivel, por lo que de nuevo resulta posible reconocer en él una función crítica y social.

#### **VI.4.1. LA ESCRITURA DEL POBRE O LA HETEROGENEIDAD**

Después de que lo señalo Juárez (2010), ya es una percepción común que en los textos arltianos posteriores reconozcamos una hipercorrección y un estilo exageradamente formal que se evidencian en el empleo de las variantes pretendidamente literarias y cultas. Se trata de algunas variedades léxicas (“somnolencia”, “apoltronarse”), gramaticales y sintácticas, entre las cuales podemos destacar el uso arcaico de pronombres enclíticos (“pensóse”, “sentóse”), adjetivos sustantivados (“lo sombroso”), participios en “-ente” (“cayente”), tiempos verbales arcaicos (como, por ejemplo, el pretérito anterior), construcciones absolutas con participios o cláusulas absolutas con atributivos predicativos (“fijos los ojos”). Algunos ejemplos del estilo

culto y elevado arltiano serían: “El hombre cogió la carta donde me recomendaban, la leyó; después, entregándola a su esposa, quedóse examinándome<sup>50</sup>” (*El juguete rabioso* 2011: 131); “Así, no bien hubo recibido la carta, se dirigió a la casa de Barsut” (*Los siete locos* 1995: 111); “Erdosain entraba y salía de las sombras celestes que oblicuamente cortaban las fachadas. El olor a mojado comunicaba a la soledad matutina cierta desolación marítima” (1995: 237), etc.<sup>51</sup>

No obstante, para tal hipercorrección no hay que esperar hasta sus textos más tardíos. Ya en sus aguafuertes<sup>52</sup> y primeras novelas encontramos construcciones rebuscadas y detalladamente elaboradas, particulares del discurso escrito, que coexisten con los elementos de la oralidad, tan típicamente relacionada con Arlt. El voseo como forma de tratamiento, el léxico especial del lunfardo, los errores ortográficos, el acento representado de manera gráfica (sobre todo el “ceceo”), la espontaneidad e incoherencia narrativa, la obscenidad como característica de la oralidad, la defensa arltiana del uso de las variantes coloquiales e incluso las explicaciones de su etimología aparecen junto con las opciones rebuscadas enumeradas arriba en una superposición perpetua y siempre abierta de niveles de discurso<sup>53</sup>.

A diferencia de la percepción común, Schäffauer advierte que hay pocos pasajes en los que la oralidad predomine sobre la escritura, convirtiéndose en la dominante estética. Incluso el “ceceo” lo encontramos en personajes “letrados”, como el zapatero andaluz de *El juguete rabioso*, o “científicos”, como el sordo Eustaquio de *Los lanzallamas*, explica el crítico. “Su acento oral tiende a ‘contradecir’ en lo escrito lo que ellos dicen en lo oral al presentarse como letrados. Por lo tanto, es la tensión híbrida la que predomina en general y no una supuesta oralidad que se expresa en forma pura como voluntad de mimetismo” (2001: 93-94). Dicho de otro modo, hay que tener siempre en mente la tensión no resuelta de lo oral en lo escrito y viceversa, para no caer en la trampa reconocida por Schäffauer en su propia tesis

---

<sup>50</sup> La versión ortográficamente correcta, “examinándome”, que aparece en la edición citada de Cátedra (2011, 6ª edición) representa uno de los numerosos ejemplos de las ya mencionadas correcciones que se hacen a los textos arltianos a la hora de prepararlos para la publicación, i.e. de socializarlos, introducirlos en los sistemas normativos actuales. En la primera edición de la novela, publicada por la Editorial Latina en 1926, aparece la versión “esaminándome” (p. 77).

<sup>51</sup> Véanse más ejemplos, junto con los casos del habla común y coloquial, en Ulla (1990), capítulo “El juguete rabioso”, pp. 61-106.

<sup>52</sup> Lindstrom (1980) es la primera en señalar la yuxtaposición y el entramado de términos cultos y populares en el discurso “contracultural” arltiano de sus aguafuertes.

<sup>53</sup> Ulla atribuye esta característica a la inseguridad arltiana entre el uso de la norma y la transgresión de la misma (1990: 78), con lo que no estamos completamente de acuerdo dado que resulta posible establecer un claro límite entre la norma empleada por el narrador y la transgresión reservada para los diálogos de los personajes. Este esquema —y el mero hecho de que exista un esquema— no remite a una inseguridad o mera casualidad, sino más bien revelan una estrategia deliberada, una estructuración que tiene sus razones y funciones; una locura que tiene su metodología. Es por eso que preferimos pensar la literatura arltiana en términos de heterogeneidad e hibridez, como se explica a continuación.

doctoral: no hay que intentar descubrir la oralidad en Arlt a base de esa “terrible fuerza de escribir mal” (2001: 94), sino que hay que subrayar siempre la hibridez y heterogeneidad<sup>54</sup>.

Es precisamente esta mezcla como principio de composición (oralidad, escritura, lunfardismos, habla popular, criollismos, italianismos, españolismos, cultismos, rasgos de la poética modernista, términos técnicos, etc.), esta copresencia e interpenetración de los niveles más variados del discurso, lo que define a Arlt (Viñas 1973, 1996). Es una de sus riquezas principales, su “galaxia de significantes” (Ulla 1990: 37), que le posibilita una amplia gama de lecturas e interpretaciones. En términos de Jauss (1987: 71), podríamos decir que esta mezcla y heterogeneidad despojan a Arlt de la marca de su época –al contrario de la percepción común que lo ve como portavoz de la misma–, comprobando la polivalencia de sus textos y posibilitándoles una plurivalente resignificación a través de la adaptación a los distintos horizontes de expectativa, es decir, una constante permutación y reorganización en la mente de los lectores de diferentes generaciones que, a su vez, le asegura un largo período de la recepción. Según Piglia, la lengua arltiana es una “lengua artificial”, una “lengua privada”: “No lo podés fechar, tiene como capas geológicas” (2013: 33-34).

“Ahora que salgo de su relectura como de una máquina del tiempo que me hubiera devuelto a mi Buenos Aires de los años cuarenta, me doy cuenta de cómo muchos escritores argentinos que en ese entonces me parecían a la altura de Arlt, Güiraldes, Girondo, Borges y Macedonio Fernández [...] se me habían ido esfumando en la memoria como otros tantos cigarrillos,” afirma Cortázar (1991: IV), uno de los reivindicadores más conocidos de la “mala escritura” arltiana posterior a Contorno<sup>55</sup>. No obstante, esta esfumación no se interrumpe aquí. En la opinión de Piglia, también Cortázar, en comparación con Arlt, se demuestra “mucho más marcado por su época” (2013: 34), es decir, menos plurivalente, a pesar de su experimentación más deliberada con el lenguaje y el estilo.

La mezcla formal en cuestión proviene de la heterogeneidad del conocimiento arltiano y de la diversidad del contenido de sus obras. Como se explica en el capítulo sobre los saberes del pobre, en los años veinte y treinta los escritores argentinos eligen de todas partes, operando

---

<sup>54</sup> Schäffauer relaciona la estrategia discursiva arltiana con la inversión de la moral tradicional cristiana. Sostiene que en Arlt nada tiene únicamente sentido sexual; de la misma manera que Masotta decía que todo en Arlt tiene sentido sexual, ahora se añade que nada en él tiene *únicamente* sentido sexual: “El sexo es por decirlo así un *síntoma*, disfraz y revela a la vez a algo que no es sexo; y todo lo que no es sexo es simultáneamente *síntoma* con respecto a lo sexual” (Masotta 2008: 83-84). La tensión entre la oralidad y la escritura, según Schäffauer que la interpreta a través de la cercanía del *discurso sexual* arltiano al *discurso del otro* bajtiniano, se manifiesta también en las alusiones a la sexualidad en las que el voseo siempre aparece como signo del poder sexual.

<sup>55</sup> No obstante, cabe señalar que, más que a Arlt, en el citado prólogo Cortázar más bien promociona su propia literatura, sobre lo que profundizamos en el capítulo sobre la historia de la recepción arltiana.

con los materiales más variados que encuentran a mano: traducciones (buenas o malas)<sup>56</sup>, folletines, ciencias técnicas, química, física, matemáticas, geometría, política, teosofía, etc. Las destrezas del inventor, impuesto como profesión por antonomasia en la época, su experimentación en el laboratorio, se trasladan, como vemos, al nivel del lenguaje donde se produce una articulación o maquinación análoga del código lingüístico. La “mala escritura”, es decir, una “escritura del pobre”, percibida frecuentemente como una “pobre escritura”, no es otra cosa que una manifestación lingüística y estilística de los “saberes del pobre”. De la misma manera que con respecto a los saberes no se trata de una falta de conocimientos sino de una exuberancia de los conocimientos del pobre, en el nivel formal tampoco se trata de un vocabulario o una sintaxis rota, incorrecta o “macaneada”, sino más bien de un léxico y una sintaxis de manual de instrucciones o plan (Pauls 2006: 257-260) que *organiza* los tipos más variados de los saberes; de “una sintaxis moderna, la del mensaje telegráfico que, en los límites del sueño y la locura, *organiza* algunos de los delirios” (Sarlo 2003: 60, énfasis agregado). De esta manera se subraya una vez más la ya señalada existencia de la “locura organizada” o “locura con metodología”. Es precisamente de esta incoherencia, de supuestas debilidades, de donde nace siempre la interminable, indestructible fuerza de la gran literatura, puntualiza Cortázar (1991: XI).

#### VI.4.2. LO MALO COMO MEJOR

Tomando como punto de partida los famosos juicios condenatorios del arte moderno; “Picasso pinta mal, Proust es tedioso, Joyce ilegible”, Julio Prieto introduce el tema de la incomprensión o el rechazo del arte que pone en evidencia una falta, en el que algo se hace “mal”. Poniendo en la escena sus propios fallos, la modernidad trastoca los valores de lo bueno y lo malo:

En el arte moderno no se busca lo bueno, sino lo *mejor* —¿y qué mejor que lo nuevo?—. Hacerlo “mal” es uno de los modos en que se manifiesta este continuo “mejor” que determina el campo cultural moderno. El arte y la cultura del siglo XX abundan en “malas” maneras, estilos de “hacerlo mal”: escrituras agramaticales o ilegibles, músicas disonantes o arrítmicas, cuadros y novelas donde no se ve o se cuenta nada, que están dejando de ser novela o cuadro. En esta escena no es imposible, sino en cierto modo congruente [...], que

---

<sup>56</sup> Arlt hereda la sintaxis narrativa y descriptiva de las lecturas de escritores españoles y de las traducciones españolas que devora (Ulla 1990: 81, González Lanuza 1971: 29-30).



Picasso sea “mejor” que Velázquez, Godard “mejor” que John Ford o *South Park* “mejor” que *Walt Disney*. Según esta lógica, César Vallejo escribe “mejor” que Rubén Darío, y César Aira “mejor” que Borges (2011: 2).

O Arlt “mejor” que Borges, en donde se podría establecer un paralelo. Decir que Arlt no sabe escribir sería lo mismo que decir que Picasso no sabe pintar. No es que la escena moderna excluya el juicio estético, sigue Prieto, pero sí que lo complica: “ahora se trataría de discernir las mutaciones de lo bueno engendradas por las calidades de lo ‘malo’”, y de ahí el valor paradójico de lo moderno. En esa época, una novela o cuadro deja de ser “obra de arte” para volver a serlo en otro lugar, de otra manera, a través de la propensión de los márgenes a devenir centrales (2011: 2).

Aunque el crítico argentino no lo menciona de manera explícita, no resulta difícil reconocer a Arlt en la advocación de las obras de arte que dejan de serlo en un primer momento de su creación (o en una primera fase de su recepción) para volver a serlo en la posterioridad. Se lo puede incluir fácilmente en la línea de la exploración de la ficción por el lado de su pobreza o inmadurez (“saberes del pobre”, “mala escritura”), por medio de una “belleza defectuosa”, junto con Sarmiento<sup>57</sup>, Macedonio Fernández, Gombrowicz, César Vallejo, Mario Levrero, etc. Leer la ilegibilidad y las “malas escrituras” es una de las estrategias posibles para acercarse a la historia de la literatura argentina e hispanoamericana. Prieto está de acuerdo en este aspecto con el cambio de paradigma señalado anteriormente también por Montemayor y Piglia. “Nada más poético que las mutaciones y las mezclas heterogéneas”, “imperfectas” y “abiertas”, concluye citando a Novalis (2011: 3), y nada más heterogéneo, imperfecto y abierto que la literatura arltiana, completamos.

También otro nivel de la “mala escritura” arltiana, el relacionado con las “malas” palabras, obtiene su redefinición después del trastorno de valores señalado por Julio Prieto. Las palabras *ob-scenas*, que deberían quedarse “fuera de escena”, textualmente, en Arlt se exhiben abierta y orgullosamente, lo que provoca un rechazo moralista en la época de la primera recepción, pero que se convierte en una ventaja cuando las “malas” palabras empiezan a formar parte de la estética del choque, entrando así en el arte culto. Esta reposición de las obscenidades y de la estética del choque influye consecutivamente en la reposición de la

---

<sup>57</sup> Prieto postula a Sarmiento como iniciador y modelo de ese tipo de literatura por dos razones. Por una parte, por su posición en el debate sobre la lengua que mantuvo con Bello en el que optó por una variedad “romántica” y vernácula, y, por otra parte, por el *Facundo* en el que hace uso antiacadémico del idioma, combinándolo con el género y cohesión discursiva que remiten al romanticismo (2011: 3).

literatura arltiana dentro del canon argentino, es decir, en su transposición desde la periferia hacia el centro.

## VI.5. FUNCIÓN Y SIMBOLOGÍA DE LA “MALA ESCRITURA”

Cuando la recepción se deshace de los prejuicios sobre la “mala escritura”, las maneras de hablar de los personajes arltianos empiezan a percibirse como portadores de varios significados y efectos. Se empiezan a ver como idiolectos, sociolectos, alolectos<sup>58</sup> o lenguas secretas que se parecen a los lenguajes codificados de los libros de aventuras:

En Silvio, Enrique y Lucio, lanzados en rebeldía contra su medio, voluntariamente contruidos en un grupo social marginado, hay un código secreto. El lunfardo que discurre en sus diálogos –al inaugurar el “heroísmo” y el “cientificismo” del robo– indica que comparten una jerga, también un apartamiento de su entorno; su manera de entenderse constituye un alolecto, un lenguaje tan modificado que para Freud llegaba a constituirse en un idioma especial, en tanto el adolescente se libera de la censura intelectual que su estrato social ejerce sobre él.

En el texto el lunfardo de ese grupo de jóvenes sostiene el proyecto de vida marginal que desean, es la línea fronteriza que los vincula con la clase media y el lumpen al que querrían acceder. Como se ha observado muchas veces, el lunfardo, primitivamente el idioma del delito, cumple dentro del texto una función comunicativa, al movilizar a los integrantes del grupo y al lector mismo (Ulla 1990: 96-97).

Ya en 1926, Barletta advertía que Arlt manejaba con propiedad los niveles lingüísticos (como volverá a comprobar Julio Prieto utilizando la cita hamletiana, que ellos completaban el retrato de los personajes desempeñando papeles diferentes dentro de la estructura narrativa). Lo volverá a señalar Correas insistiendo que el lenguaje en Arlt es la condición de lo psíquico: “La expresividad es aquí también creación de lo psíquico como cosa anímica ante el lector”<sup>59</sup> (1996: 174); los participios raros (ej. “encuriosado”) contribuyen a la rareza de los personajes, marcando su interioridad opaca. De esta manera el contenido se experimenta en

---

<sup>58</sup> Modalidades lingüísticas que se oponen al lenguaje institucionalizado por la enseñanza escolar, evidenciadas sobre todo en el léxico (Garmadi 1981: 58-61).

<sup>59</sup> “Y si lo psíquico en forma de tristeza o de amargura no se manifiesta por estos deslizamientos repentinos, por estas emergencias eruptivas, géyseres y grietas, o si lo psíquico no sobreviene a modo de acceso, siempre cabe ir hacia él, sumergirse en su profundidad terrorífica y recoger sentidos sobre ‘el dolor del mundo’, el mundo quejándose y sufriendo a todas horas. Es el éxtasis del anonadamiento [...] Esta es *mi* miseria y *la* miseria” (Correas 1996: 183, énfasis en el original).

un nivel adicional: en las palabras<sup>60</sup>. Ulla (1990: 95) también señala el “espesor semántico” que se obtiene con los entrecruzamientos de diferentes niveles del habla en los textos arltianos. Por ejemplo, con la palabra “pelafustán”, propia del habla común rioplatense, pero combinada con las expresiones cultas “digno” y “aprecio” en la frase “Era un pelafustán digno de todo aprecio” (Arlt 2011: 212), se produce un efecto cómico en el lector.

De la misma manera que en las críticas más tempranas dirigidas a lo “impublicable” de la literatura arltiana, su forma y contenido permanecían estrechamente entrelazados —es decir, los dos niveles eran considerados igualmente inaceptables—, esa interrelación se mantiene después del señalado cambio de perspectiva, pero, esta vez, consecuentemente, con connotaciones positivas. La “mala escritura” arltiana sólo unida al argumento, a los “malos” temas y motivos, produce el efecto deseado, comparado por Pauls con la fuerza del relámpago<sup>61</sup>. Esa atmósfera siniestra es el estilo profundo de sus mejores obras, señala Cortázar (1991: VII).

Únicamente la forma y el contenido unidos, a través de combinaciones y entrecruces más variados, ofrecen interminables posibilidades de interpretaciones. Un breve ejemplo de tal interpretación es ofrecido por Piglia: “Si no estuviera ese estilo, yo creo que todo ese elemento anecdótico se nos vendría encima porque, por ejemplo, el rajá, turrítito está ligado a una conversación muy íntima y muy exagerada de uno que necesita esa plata y el otro le habla de la Biblia, y de pronto aparece ese corte” (2013: 34). La “mala escritura”, representada aquí de manera metonímica con la expresión “rajá, turrítito, rajá”, sólo unida a situaciones extremas (la pobreza, la fe puesta a prueba), es decir, a situaciones conflictivas y contradictorias (la pobreza de seres humanos vs. el dios todopoderoso), en las que abundan los textos arltianos, da la necesaria e insuperable voluptuosidad a su sintaxis y sus textos en general. A continuación expondremos unas interpretaciones parecidas, dentro de la simbología más amplia que se ha extraído de la escritura arltiana y que ha dirigido su canonización.

---

<sup>60</sup> Hablando desde la perspectiva de Ergueta quien es el que pronuncia la frase, Correas analiza el famoso “rajá, turrítito, rajá” como sigue: “El armónico y precioso ‘rajá, turrítito, rajá’ me hace enrojecer de vergüenza y me ahuyenta; con la vergüenza a cuestras padezco la humillación y el horror de que la horrorosa humillación exista en el mundo. Ergueta no sólo proclama el sufrimiento insoportable como entraña del mundo; él mismo lo muestra para Erdosain: hay que ser furbo, porque si la sociedad horrenda me impone la opresión, puedo trampearla entregándole sólo mi exterioridad corporal y volviendo mi interioridad hacia una trascendencia divina actualmente ausente. Así me vuelvo fraudulento, esto es: he fallado y sigo fallando en otra vida posible, riendo y feliz. Por tanto desempeño únicamente un papel en esta vida real pero atroz: mi alma se evade por medio de la promiscuidad y del juego sagrados; en definitiva, continúo desgarrado, y el dolor es este desgarramiento vivido” (1996: 173).

<sup>61</sup> “Ajenos a la idea de estilo y a sus coacciones, el plan y el manual son textos anónimos, despojados de lujos, de efectos y de acrobacias retóricas. Ninguna voluptuosidad anima su sintaxis, que en cambio adopta la velocidad de un relámpago. Asesinato... Secuestrar... hacerlo matar” (2006: 260).

En el apartado anterior hemos visto varias funciones que algunos autores y críticos le han asignado al lenguaje y estilo arltianos. No obstante, la simbología más importante todavía se mantiene dentro de su propia literatura:

Ese estilo de Arlt, hecho de conglomerados, de restos, ese estilo alquímico, perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del *tema* de sus novelas. Ese estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo: no hay una cosa sin la otra. Arlt escribe eso que cuenta: Arlt es su estilo, porque el estilo de Arlt está hecho, en el plano lingüístico, del mismo material con el que construye el tema de sus novelas (Piglia 2001b: 138).

El autor de las palabras citadas es, sin duda, el mayor reivindicador de la literatura arltiana. Además de dedicarle explícitamente varios textos suyos (por ejemplo, el cuento “Nombre falso” lo subtitula “Homenaje a Roberto Arlt”) y de llevar a cabo una relectura de la historia literaria argentina partiendo precisamente de sus textos y otorgándoles un lugar central, Piglia homenajea la literatura arltiana a través de su propia ficción. La heterogeneidad del estilo arltiano, es decir, la tensión entre la oralidad y la escritura que en él se reconocen, la vemos reflejada en *Plata quemada*, una de las novelas más famosas de Piglia. En esta novela, además de evocar los motivos y temas arltianos a través del género policial, propuesto a su vez como prisma a través del que habría que reconsiderar (y escribir) literatura, Piglia rememora y celebra (para no decir imita, o “peor” aún, plagia) también el estilo arltiano. La artificialidad, que se produce en Arlt a través de la experimentación y la superposición de los más variados niveles del discurso, reaparece en *Plata quemada*. En esta novela se combinan las voces populares de los delincuentes, de los testigos, los informes policiales, los artículos de prensa, las noticias televisivas, los comentarios del narrador, etc.

“El escritor usa esta acumulación de voces como una estrategia para cuestionar la naturaleza de toda representación artística; de ahí surge el ritmo del texto que fluctúa constantemente de la novela policial a la crónica periodística” y también de la oralidad del lenguaje de los criminales a la escritura de las crónicas amarillas (Garabano 2003: 88-89) – del mismo modo que en los textos arltianos<sup>62</sup>. Es más, no sólo se combinan los estilos enumerados, sino que no

---

<sup>62</sup> En general, Arlt es considerado emblema del periodista como modelo del intelectual convertido en “fiscal social” y “narrador sencillo”. No obstante, Piglia reconoce en él una “alteración y negación de la lengua social cristalizada y fija de la escritura periodística” (1999: 92-94), es decir, afirma una doble ruptura que se produce a través de la literatura arltiana: a) con las modalidades de la lengua literaria dominante, b) con el estilo medio del discurso periodístico. Si bien Arlt trabajó como periodista, su literatura no tiene nada que ver con la retórica del periodismo, concluye. Mientras que Piglia hace la oposición Arlt-periodismo, Saítta (1999: 106) introduce la oposición entre dos momentos del periodismo: “el actual, que Piglia describe en su ponencia [1999], y el contemporáneo a la escritura de Arlt, que todavía no ha cristalizado sus formas y cuya sintaxis no siempre es

se respetan sus propios límites y particularidades. Los delincuentes porteños, por ejemplo, no hablan como tales, sino más bien utilizan palabras cultas y elevadas, indudablemente ajenas al lenguaje de los criminales del Río de la Plata<sup>63</sup>, lo que recuerda irresistiblemente al viejo reproche dirigido a Arlt y su lunfardo hablado con acento extranjero (Garabano 2003: 89) y, más aún, a la tensión y la interpenetración de discursos, señalada con anterioridad, que le es tan característica.

De esta manera, *Plata quemada* se une a “Nombre falso”, constituyendo otro homenaje a la literatura arltiana y otra prolongación de la misma en la literatura pigliana, con lo que se abre de nuevo la cuestión de la desautorización de la paternidad textual. El lenguaje arltiano, transpuesto primero a nivel de su ficción, luego la lengua y la ficción arltianas transpuestas al nivel del lenguaje y la ficción piglianos, representan las transtextualidades o migraciones textuales de un lugar a otro. A través de la imitación o el simulacro –incluido el homenaje–, lo propio y lo ajeno se fusionan y *Plata quemada* llega a parecerse a “Luba”, convirtiéndose en un posible texto arltiano que aparece como apéndice en el que se lleva a cabo en praxis lo que se cuestiona a nivel teórico, de la misma manera que en “Nombre falso”. *Plata quemada* no se suele considerar texto pigliano típico precisamente por la ausencia de comentarios metaliterarios y la (re)consideración de la literatura argentina. No obstante, toda la ficcionalización tanto del estilo como del contenido típicamente arltianos esta vez representan las palabras más eficaces que Emilio Renzi pueda decir<sup>64</sup>.

El estilo de Arlt es su ficción, dice Piglia, intercambiando las palabras “estilo” y “ficción” para subrayar su interdependencia. Para salir del círculo cerrado que así se produce, añadimos que la ficción de Arlt es su teoría, es decir, su metaficción, casi a manera de la (meta)ficción de Borges. “Compare el escritor fracasado con ese cuento de Borges Pierre Menard: son la

---

simple, como lo demuestran, por ejemplo, las crónicas periodísticas escritas por Enrique González Tuñón en el diario *Crítica*”.

<sup>63</sup> “–La operación debe durar seis minutos –insistió el Nene–. Más de eso es muy peligroso porque hay dos comisarías en un radio de veinte cuadras.

–La clave –dijo Fontán Reyes– es que no haya filtraciones.

–Hablas como si fueras plomero –dijo Dorda” (Piglia 2009: 23-24), como si se hubiera dado cuenta él mismo de la situación lingüísticamente rara. Otros ejemplos remiten a la elevación del contenido a un nivel metafísico-filosófico, encontrada frecuentemente en los delincuentes piglianos (de la misma manera que en los arltianos), que viene acompañada por la elevación del estilo (de nuevo como en las obras arltianas): “La maldad –decía Dorda, muy acelerado con la mezcla de la anfetina y la coca– no es algo que se haga con la voluntad, es una luz que viene y que te lleva” (Piglia 2009: 66).

<sup>64</sup> Una conclusión similar la extrae Garabano afirmando que *Plata quemada* puede ser leída como “una forma ficcionalizada de los comentarios sobre Arlt en *Crítica y ficción*. Al poner en marcha el estilo mezclado que había defendido en Arlt, Piglia vuelve a esbozar una idea que aparece a lo largo de toda su obra: la creación de un lenguaje como utopía máxima, un lenguaje falso, independizado totalmente de todas las referencias inmediatas que aludan a la oralidad.” (2003: 90).

misma cosa,” se afirma en “Nombre falso”<sup>65</sup>. La ficción de Arlt, los motivos y temas de sus novelas, son la transposición ficcional de su teoría literaria, como se explica en el capítulo sobre la originalidad y el plagio. Es así como se produce la cadena estilo-ficción-teoría, construida a partir de lo ilícito, lo ilegítimo, que, como un hilo invisible, relaciona esos tres niveles de la literatura arltiana.

Silvio Astier arma su vida a partir de la literatura de bandoleros; Erdosain hace lo que leyó, transformando la escritura en acción y dándole sentido a su vida a través de un crimen referido en los diarios<sup>66</sup>; Ergueta lee la Biblia como espejo de su vida; Hipólita aprende los modales de una prostituta refinada en las novelas – son todos ejemplos de la locura quijotesca, denominada por Piglia la “pasión del receptor” o la “recepción excesiva” (1999: 96). A Arlt le fascina el periodismo, especialmente el sensacionalista o el de la crítica social, precisamente por su eficacia en producir creencias y acciones, de la misma manera que lo hacen los tratados teosóficos. Es famoso el ejemplo del artículo “Hospitales en la miseria” en el que Arlt denuncia las condiciones deplorables de los hospitales porteños, después de lo cual la situación empieza a mejorar<sup>67</sup>. En la segunda edición de *Los siete locos*, Arlt aclara que la narración es previa al golpe de estado de 1930, orgulloso de que su ficción también sea capaz de generar lo real. Le fascina la letra que llega a convertirse en vida, el *escribir* que llega a convertirse en el *ser*.

Visto desde la dirección opuesta, el *ser* también puede llegar a convertirse en el *escribir*; la vida en letras; la acción en teoría; la ficción en metaficción. Silvio y Erdosain son actantes centrales que, por una parte, transforman en acción ciertos tipos de textos (literatura folletinesca, noticia periodística), y que, por otra parte, transforman también esa acción en letra/texto/teoría. Como sujetos de una serie de predicados relacionados por lo ilícito –robar,

---

<sup>65</sup> La cita es de la versión del cuento “Nombre falso” incluido en *Prisión perpetua* de 1988. En la edición de la colección de cuentos homónima, *Nombre falso*, esta parte aparece algo cambiada y sin alusión directa a Borges: “Lea *Escritor fracasado*: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida” (2002: 140).

<sup>66</sup> A diferencia de Piglia, Saítta afirma que no es relato periodístico lo que cierra *Los lanzallamas*, sino que se recurre al procedimiento novelesco más clásico: la narración de los destinos de cada uno de los personajes, con la diferencia de que no sabemos cómo terminaron algunos de ellos (como, por ejemplo, el Astrólogo e Hipólita que continúan prófugos), lo que, según ella, representaría una modernización con respecto a los procedimientos más antiguos del siglo XIX. En todo caso, es discurso literario el que cierra la literatura, y no el discurso periodístico (1999: 107).

No obstante, Saítta sí que postula a Arlt como ejemplo de un nuevo tipo de intelectual, descrito como “escritor-periodista”, que profesionaliza su práctica, hasta entonces llevada a cabo por los diputados, los miembros de las clases dirigentes o de las tradicionales “familias” de periodistas (2009: 241). A partir de los primeros años del siglo XX, el auge de las revistas ilustradas populares, como *Caras y Caretas*, anticipa un periodismo comercial y masivo que, regulado por las leyes propias, abre un espacio para jóvenes escritores procedentes de clases medias y populares, con los cuales se empieza a institucionalizar la escritura como profesión. Entre ellos, indudablemente destaca Roberto Arlt.

<sup>67</sup> Descrito detalladamente por Saítta (2008: 78-92).

incendiar, falsificar, secuestrar, matar, etc.– nos revelan el entendimiento teórico del funcionamiento de la literatura: el crimen como único modelo posible de escribir. El crimen del plagio, de las falsificaciones, de las repeticiones, cabe explicitar. De la misma manera que Erdosain encuentra el sentido de su vida en el crimen, también encontramos ahí la lógica y el destino de la escritura. “Ser a través de un crimen”, afirma en *Los siete locos*. Y si “ser” equivale a “escribir”, obtenemos “escribir a través de un crimen”, la fórmula diabólica de toda literatura, expresada también en una de las cartas de Arlt: “como si yo hubiera cometido un crimen por estrenar” (Borré 1996: 157). O escribir.

## **VI.6. AGUAFUERTES COMO ESPACIO PRIVILEGIADO**

Durante todo el tiempo de la recepción, tanto en la época en la que Arlt todavía escribía como en la fase posterior a su muerte, sus trabajos periodísticos obtienen un tratamiento y unas reacciones diferentes del resto de su obra. Arlt empieza su trabajo en los periódicos como autor de reportajes en la sección policial, pero se hace célebre con las aguafuertes, esos grabados de la cotidianeidad argentina que escribe desde 1928 hasta 1942 en los periódicos *Crítica* y *El Mundo*, inspirándose en las láminas de Francisco Goya, que también expresan una crítica social, y en los cronistas franceses (Scroggins 1981), que asimismo utilizan el argot para una representación más fiel y completa. No sólo para él como autor de estos textos cortos –a cuya redacción, como confiesa en “Con el pie en el estribo”, dedica treinta minutos diarios (2013: 12)– significaron un éxito, sino también para el periódico que duplicaba su tiraje los días cuando se publicaban, por lo que su director, Muzzio Sáenz Peña, decidió publicarlas a diario.

Las llamadas “aguafuertes porteñas”, que son las más conocidas, son publicadas entre 1928 y 1933. En ellas, de manera satírico-costumbrista, traza la vida de los diferentes sectores de la sociedad de Buenos Aires que en esa época está pasando por una industrialización y una modernización muy pronunciadas, lo que supone acelerados cambios sociales, culturales y económicos. En las aguafuertes, como también en las novelas, Arlt experimenta con nuevos espacios urbanos, nuevos temas y personajes, generalmente marginados y “problemáticos”, utilizando para el propósito la misma fórmula lingüística que consta tanto de cultismos como de la variante coloquial porteña. De hecho, los lunfardismos en las aguafuertes forman parte del mismo cuerpo del discurso, a diferencia de las novelas donde aparecen sólo en las bocas

de los personajes y no del narrador, por lo que hemos hablado sobre cierta falta de legitimación de tales voces en la narrativa. En las aguafuertes, es más, en el mismo texto en los que las introduce, el autor reflexiona sobre esas voces populares, explicando su etimología y el uso, por lo que el impacto “lunfardesco”, por así decirlo, en ellas es mucho mayor que en la novelística. Es en las aguafuertes donde Arlt defiende el uso de la variante popular que emplea en la literatura, exponiéndose así al fuego de las opiniones contrarias de la línea purista.

No obstante, a pesar de todas esas condiciones y “peligros” posibles de las aguafuertes, la despreocupación gramático-estilística y el uso del habla popular en ellas no están condenadas ni ponen en marcha la mitificación que se desprende de su novelística. Muy al contrario, llegan a consagrar a Arlt como uno de los autores más apreciados y conocidos, de lo que él mismo es consciente:

[...] en cuanto supieron que yo era Arlt, y que hacía las “Aguafuertes”, hubo apretones de manos; alguien se creyó obligado a decirme que no podía almorzar sin leer previamente mis notas; otro me comunicó en secreto que la lectura de las “Aguafuertes” había curado del reumatismo a una anciana, y un tercero, me invitó a almorzar todo emocionado (“Si el Carnaval no aburre”, Scroggins 1981: 104-105, nota 101)

Aunque a veces Arlt aparentemente se queja del director que le pide que “no emplee la palabra berretín<sup>68</sup>, porque el diario está dirigido a las familias y la palabra berretín puede sonarles mal”, como en la aguafuerte “¿Soy fotogénico?” (1997: 39), ya en esta cita —en la que emplea dos veces la palabra supuestamente prohibida— vemos que le hace caso omiso y que al director en realidad no le importa (mientras el periódico se venda bien). Es más, podríamos decir que precisamente con esta ironía y humorismo —que no solemos encontrar en la narrativa— Arlt consigue conquistar al público. De la misma manera que en la aguafuerte citada arriba utiliza la palabra prohibida al decir que no debería usarla y de la misma manera que dirige la palabra “macaneador” a los que le llaman “macaneador” a él, en “Persianas metálicas y chapas de doctor” escribe irónicamente: “Ahora, si alguien me pregunta en qué consiste un hogar bien construido, de acuerdo a un criterio estrictamente burgués (me estoy portando bien, no uso términos en lunfardo ni *meto la pata hasta el garrón*<sup>69</sup>), diré que el hogar bien construido sería aquel donde la selección de *giles* (¡ya *me bandié!*<sup>70</sup>) se hace con un perfecto criterio científico” (1998: 134, énfasis agregado). Riéndose de los criterios

---

<sup>68</sup> “Coloq. Arg. y Ur. Capricho, deseo vehemente, ilusión” (DRAE).

<sup>69</sup> “Meter la pata hasta el garrón’ dicese de equivocarse mucho” (Grines 2006: 87).

<sup>70</sup> “Bandearse: fracasar” (*Diccionario de lunfardo*).



“científicos” de un hogar bien construido, como vemos, a la vez, entre líneas, se ríe de los criterios “científicos” de un lenguaje bien construido.

Sylvia Saítta explica que estos tipos de bromas están destinados a la seriedad del periódico pensado para la clase media. No obstante, dada la crítica social que muy a menudo se encuentra en los artículos periodísticos de Arlt y que va dirigida a una amplia gama de tipos de personas, costumbres y convenciones, podemos concluir que los lectores de sus columnas ya están acostumbrados tanto a los temas como al tono de tratarlos. Se espera que una rebeldía política y social venga acompañada por una rebeldía lingüística, por así decirlo. Balint-Zanchetta llega a una explicación parecida, aplicando los postulados de Jauss y la estética de la recepción:

[...] en el marco del acuerdo tácito entre el autor y el lector –u oyente– de obras lunfardescas es necesario tener en cuenta ciertos aspectos del contrato de lectura. Entre ellos citaremos las expectativas producidas por un sistema particular de referencias culturales. Dicho de otro modo, el receptor de obras lunfardescas, en general, y de las *Aguafuertes porteñas*, en particular, no solo espera leer ciertos temas relacionados con la crítica social, los tipos humanos, las costumbres porteñas, las relaciones amorosas, los problemas urbanos, sino que, además, confía en que el autor de dichas crónicas adoptará los tonos adecuados: contestatario, irónico, jocoso, lúdico, sin olvidar el poético, ya que para Arlt el lunfardo es también una “fabla gentil y armoniosa como el canto de una sirena” (2015: 219).

Profundizando el análisis y aplicando el sistema de las funciones del acto comunicativo introducido por Jakobson, Balint-Zanchetta concluye que en las aguafuertes una de las funciones dominantes es la metalingüística, puesto que en ellas Arlt cuestiona el mismo lenguaje que aplica. Estaríamos de acuerdo, pero precisaríamos sería erróneo leer las aguafuertes como si exclusivamente esa función fuera la dominante. En las crónicas como género híbrido entre periodismo y literatura, más lingüística en el caso de Arlt, en la que se superponen rasgos científicos y populares, encontramos presentes todas las funciones comunicativas de Jakobson: poética, porque se trata de textos creativos, literarios; referencial, ya que proporcionan información sobre el mundo porteño; expresiva – revelan varios datos biográficos de su propio autor; conativa – invitan al lector a reaccionar (como en el famoso caso de los hospitales); fática – se suelen leer como pasatiempo en tranvías, a lo que se ha adaptado el formato del periódico.

Esa mezcla genérica y el carácter popular, parecido al de tango, también muy divulgado en la época, posibilitan una mayor libertad estilística en las aguafuertes, salvándolas así de una

crítica más estrechamente literaria. Como explica Balint-Zanchetta, el género cronístico permite ciertas libertades que serían negadas en una obra lexicográfica (2015: 224). O novelística, añadimos, teniendo en cuenta la percepción de la literariedad y del lenguaje literario vigente en la época que, como vimos en la argumentación de Borges, representativa e ilustrativa de la idea generalmente aceptada e impuesta como canónica, debería diferir del lenguaje común y cotidiano y en ningún caso debería “vulgarizarse”. La opinión de Arlt es completamente opuesta; él está anhelando una relación amistosa, de igual a igual, entre autores y lectores:

¿Cuándo aparecerá, en este país, el escritor que sea para los que leen una especie de centro de relación común?

En Europa existen estos hombres. Un Barbuse, un Frank, provocan este maravilloso y terrible fenómeno de simpatía humana. Hacen que seres, hombres y mujeres, que viven bajo distintos climas, se comprendan en la distancia, porque en el escritor se reconocen iguales; iguales en sus impulsos, en sus esperanzas, en sus ideales. Y hasta se llega a esta conclusión: un escritor que sea así, no tiene nada que ver con la literatura. Está fuera de la literatura. Pero, en cambio, está con los hombres, y eso es lo necesario; estar en alma con todos, junto a todos. Y entonces se tendrá la gran alegría: saber que no se está solo (“Sobre la simpatía humana”, 1998: 179).

De nuevo en sus propias obras obtenemos explicaciones de la manera de escribir. Acercarse al lector, reconocerse en él, dejar que él se reconozca en el autor, converger en uno. Aceptar que es en el lector donde se escribe la obra literaria, diríamos con el vocabulario de la teoría barthesiana, ése es el objetivo de la literatura. Justamente para esa abolición de las distancias, explica Balint-Zanchetta (2015: 227), Arlt se sirve del argot, de ese registro de la paridad, utilizado como rasgo identificador de la pertenencia a un grupo. A diferencia de Borges, que percibe los dialectos y las jergas como amenazas a la estabilidad variante estándar (aunque en el caso del lunfardo crea que se trata de un peligro insignificante), Arlt se demuestra liberado de tales prejuicios:

Yo soy un hombre de la calle, de barrio, como usted y como tantos que andan por ahí. Usted me escribe: “no rebaje más sus artículos hasta el cieno de la calle”. ¡Por favor! Yo he andado un poco por la calle, por estas calles de Buenos Aires, y las quiero mucho, y le juro que no creo que nadie pueda rebajarse ni rebajar al idioma usando el lenguaje de la calle, sino que me dirijo a los que andan por esas mismas calles y lo hago con agrado, con satisfacción (1998: 371).

## VI.7. RECEPCIÓN CONTEMPORÁNEA DE LO “MALO”

A lo largo de este capítulo hemos señalado varios procesos que se llevaron a cabo, casi de manera simultánea, en el campo literario a mediados del siglo XX. Resumiendo, se trata de los siguientes cambios:

- a) en la misma literatura arltiana, que deja de ser –o, mejor dicho, que deja de *ser vista* como– monolíticamente coloquial o “incorrecta” y en la cual se comienzan a apreciar cada vez más cultismos;
- b) en la lingüística, que cambia su percepción y metodología en la aproximación a las distintas modalidades de lengua;
- c) en la teoría y crítica literarias, que, por una parte, adoptan una nueva percepción de belleza (se pierde la percepción “mala” de la “malas maneras” o de los estilos de “hacerlo mal”) y, por otra parte, rechazan por completo el concepto de estilo como algo que pueda o deba ser regulado.

Por medio de un efecto de avalancha, todos estos giros redundaron, primero, en el cambio de la percepción de la “mala escritura”; luego, en la percepción de la literatura de Roberto Arlt en su totalidad; y finalmente, en su posición consecuente dentro del canon literario argentino. Con la reivindicación de la escritura “traducida” y “mezclada” –que, no sólo prevalece a partir de los años 1920, sino que, es más, se reconoce en los mismos orígenes de la literatura argentina, en los que se reclaman el abandono de la lengua materna y la creación de un idioma artificial–, la literatura arltiana se afirma como genuinamente nacional. En otras palabras, la “mala escritura”, vista efectivamente como “mala” durante la primera fase de la recepción arltiana, impedía su entrada en los museos, mientras que la “mala escritura” valorada como un artificio y como la máxima expresión de la argentinidad, le otorga una posición privilegiada dentro de los mismos durante la segunda fase.

La oralidad es un elemento constituyente de la literatura argentina (Berg 1997, 1999) y Arlt no hace otra cosa que continuar ese proceso de elevar el lenguaje de la calle al estatus del idioma nacional, prolongando la tradición que él mismo postula en sus textos:

Escribo en un “idioma” que no es propiamente el castellano, sino el porteño. Sigo una tradición: Fray Mocho, Félix Lima, Last Reason... Y es acaso por exaltar el habla del pueblo, ágil, pintoresca y variable, que interesa a todas las sensibilidades. Este léxico, que yo llamo idioma, primará en nuestra literatura a pesar de la indignación de los puristas, a quienes no leen ni leerá nadie (1998: 369).

La literatura argentina sería, por lo tanto:

una literatura en segundo grado, cuya marca nacional no es otra que la reflexividad con que se pliega al archivo occidental, su carácter ya siempre, y necesariamente, *metaliterario*. Pero implícitamente, también, lo “irreverente” de esta operación remite desde el principio al carácter antinstitucional, irónico y extrabibliotecario, por así decirlo, de una escritura que aspira –desde el coronel Mansilla hasta el Che Guevara– a la conversación más que a la cátedra; un fondo de oralidad propio de una “cultura de mezcla” proclive a los juegos lingüísticos, a la “disimulación” y la picardía, al puro placer de la “tramposa y desatinada palabrería”<sup>71</sup>. Metaliteratura e irreverencia conversacional: es esta puesta en juego de los hallazgos extraviados, contrabandeados de la biblioteca occidental (y, más tarde, de los materiales hallados al margen de esta: la novela negra, Hollywood, el *jazz*), la que caracterizará, de ahí en adelante, a los procedimientos de la literatura argentina, de Cortázar a Saer, de Puig a Piglia (Andermann 2015: 185).

Y antes de todos ellos, de Arlt, cabe señalar, que se inserta en la literatura argentina, vista como encarnación de la oralidad, como uno de sus epítomes por excelencia.

Si resumimos el proceso de la recepción arltiana, podemos concluir que al principio, su literatura fue rechazada por la “mala escritura” –o elogiada a pesar de ella (ya que hubo varios críticos que señalaron su virtuosismo narrativo, pero seguían reprochándole la expresión)–, para llegar a ser celebrada precisamente por ella, así como por la heterogeneidad, tanto lingüística como del contenido y de los saberes incorporados en los textos, como queda demostrado a lo largo del capítulo. No obstante, hoy en día resulta posible reconocer un paso adicional: esa literatura de supuesta ruptura lingüística, en términos de Pezzoni, “ha dejado de ser un *habla* distinta e hiriente para convertirse en una concesión a la *lengua* y las normas codificadas: un producto impuesto por ciertas empresas editoriales y destinado a contemplación apacible y satisfecha” (2009: 25). El lunfardo en efecto era “un *habla* distinta e hiriente”, dentro de la más amplia y unificada *lengua*, pero al final, como toda transgresión, terminó neutralizándose. A un lector contemporáneo las ocurrencias lunfardas dentro de un texto literario ya no provocan asombro ninguno, o por lo menos no deberían provocarlo. Dicho en los términos de Jauss y Even-Zohar, el modelo primario (lo desviado, lo imprevisible) llegó a transformarse en el secundario (lo aceptado, lo previsible), después de haberse perpetuado durante suficiente tiempo en el centro del sistema canonizado, lo que en el caso arltiano significa desde la canonización empezada por el grupo Contorno a mediados del siglo XX.

---

<sup>71</sup> La cita es de “El truco” de Borges (2011a: 275).

Vemos como la misma neutralización, que primero lo despojó de la característica escandalizadora –entendido “el escándalo” en el sentido negativo de lo “no deseado y censurado”–, permitiéndole así la entrada en los museos literarios en el ya descrito sentido positivo, luego le mereció la permanencia en estos museos en un sentido negativo. Es decir, entendido el “el escándalo” en un sentido positivo de “innovación u originalidad”, la pérdida de ese rasgo implica un cambio con consecuencias negativas; una momificación o petrificación que despoja a Arlt de la misma especificidad de su obra. La neutralización, al igual que la revolución, devora a sus hijos, podríamos decir. Después de quedarse fuera los juicios de valor –tanto de la lingüística con respecto a las diferentes modalidades de una lengua, como de la literatura con respecto al estilo–, el adjetivo “mala” del sintagma “mala escritura” difícilmente puede significar algo.

En una tradición de rupturas, a diferencia del horizonte de expectativa de su primera recepción, las transgresiones lingüísticas arltianas hoy en día serían los esperados movimientos inesperados del pincel de Picasso, o el choque en la ya previsible estética del choque y de “lo malo como mejor”. Después de producirse esta inversión, ya no quedan maneras de transgresión, ya no hay inversiones para hacer. Otra inversión de valores nos haría regresar al comienzo. En otras palabras, ya no existe “lo inesperado” ni “lo malo”, ya no hay prohibición.

Revalorar las transgresiones (es decir, comprobar si continúan siéndolo): esa es la misión del intelectual y el escritor. En vez de concebir la historia de la literatura como un sucederse de rupturas y cambios al margen de las obras que acatan el prestigio, ¿por qué no plantearla como el registro de esos hitos en que la tradición de la ruptura se sale de quicio: el de las formas acatadas, el de las transgresiones normalizadas por el prestigio? (Pezzoni 2009: 26)

En resumen, las fases de la percepción de la “mala escritura” serían: 1) rechazo, 2) reivindicación o positivización, 3) aceptación y, finalmente, 4) neutralización o normalización. En la época contemporánea, en la que en el campo literario lo único que se prohíbe es la misma prohibición, se supone que Arlt ya debería dejar de ser vanguardia para ingresar en la historia de la vanguardia, aunque por la ciega repetición de los estereotipos todavía persistan lecturas que en este trabajo se han desechado desde la perspectiva tanto lingüística como literaria.

## VII. ROBERTO ARLT COMO MODELO DEL CAMBIO DE PARADIGMA DE LA AUTORÍA

*¿Qué es robar un texto comparado con firmarlo?*

*La propiedad es un robo.*

### VII.1. AUTORÍA, ORIGINALIDAD, PROPIEDAD

La teoría literaria ha comprobado que la autoría, junto con la originalidad y el plagio como sus subcategorías, es una cuestión histórica y cultural. Las maneras de conceptualizarlas no son atemporales o universales, sino histórica y culturalmente alterables, como asimismo lo es la conceptualización de cualquier otra categoría del análisis literario. La percepción de la creación como acto ingenioso y original de un autor individual –que supuestamente se desarrolla en el romanticismo, pero esa afirmación no es sino otro ejemplo de constructos retrospectivos de la historia literaria– en la contemporaneidad termina siendo una mera construcción textual, una función teórica y abstracta. Las nociones de la fragmentación, la dialogicidad y la intertextualidad<sup>1</sup> deshacen el mito del *auctor* como *auctoritas* y con él se desvanecen también las ilusiones de la originalidad y la propiedad.

Cuando el autor deja de ser el dueño del texto, es el discurso mismo el que copa el centro del interés crítico. Todas las lecturas y escrituras (y la lectura de un texto no es otra cosa que la escritura del mismo; leer es construir y no reconstruir) son el producto de las lecturas

---

<sup>1</sup> Fuera del mundo estrictamente teórico, como consecuencia del entendimiento demasiado textual, el concepto de la intertextualidad se ha aplicado de manera imprecisa convirtiéndose en excusa o el flotador salvavidas de ciertos casos jurídicos de acusaciones del plagio. Manuel Francisco Reina menciona las acusaciones contra Arturo Pérez Reverte, Luis Racionero y Lucía Etxebarria como casos que se sirvieron de ese “argumento exculpatorio más utilizado” (2012: 40). Sin embargo, en el fondo de la teoría de Kristeva no está una prodigiosa e inexplicable coincidencia textual de dos obras, sino la teoría derridiana de la inestabilidad del “significante” y “significado”. Ese postulado a su vez se puede aplicar al funcionamiento de todos los signos, todos los textos, tanto literarios como críticos, incluidos también los mismos textos de Kristeva y Derrida que, junto con sus personalidades teóricas, asimismo se convierten en “figuras”.

Según Derrida (1989b, 2008), todo signo es relacional y su sentido total (es decir, la “verdad”) está siempre tanto pospuesto como diferenciado (i.e., entendido a través del proceso de *différance*), lo que quiere decir que no hay un sentido o una verdad pura o única, puesto que el uno nos remite siempre al otro y el otro al tercero y así hasta la infinitud. Otros sentidos están siempre presentes; están presentes a través de su ausencia. Aplicando estas reglas a la literatura, se concluye que un texto nos remite siempre al otro y que otros textos están siempre presentes – en un texto, en cualquier texto. Dicho de otra manera, un texto es solamente un comentario de otros textos. Si ampliamos la propuesta con el concepto de la literatura como “diccionario” –que, sin embargo, no sería otra cosa que un sistema de signos–, introducido por Barthes, y si seguimos la deducción semiótica según la que no son las personas los que diseñan el sistema, sino que es el sistema el que diseña a las personas, llegamos a la conclusión de que no es el autor el que diseña el texto, sino justamente lo opuesto: es más bien el texto el que produce su autor. En este sentido se introduce el término “autor modelo” (Eco 1981).

anteriores; y ellas de las anteriores a ellas; y así hasta la partícula primordial literaria, si tal cosa existiera<sup>2</sup>. Todo es plagio porque todo está ya escrito. Todo, no solamente lo que no es tradición, como decía Eugenio d'Ors; no todo lo que no es autobiografía, como decía Pío Baroja<sup>3</sup>, sino absolutamente y textualmente todo. Uno copia porque no le queda más remedio, “ya que escribir es ser escrito y la lectura otra escritura-comento que recodifica, absorbe, prolonga lo que lee” (Bratosevich 1997: 19-20). En esta misma cita de Bratosevich radica también la explicación de por qué esa “copia”, no obstante, nunca será leída como tal: precisamente por la inevitable “prolongación de lo leído” y la imposibilidad heraclitiana de entrar dos veces en el mismo texto, ilustrada magistralmente por “Pierre Menard” de Borges.

Resulta interesante señalar que la percepción moderna de la originalidad y el plagio no se desarrolla en el mismo momento en que se supone que aparece la noción de autoría (en el romanticismo), sino más bien siglos después cuando se deja de creer en la utopía de la originalidad y la invención. Como afirma Rose, “in representing the author as a specially gifted person able to produce from the depths of personal experience an organically unified work of art, romanticism provided codified theoretical answers to these critical legal questions” (2002: 132). A diferencia de la autoría como categoría jurídica, la conceptualización teórica de la misma no aparece en un momento histórico o literario determinado, sino que solamente cambian sus características. “La hipótesis sobre la aparición en un momento de la historia simplifica bastante las situación, reduciendo la autoría a los elementos jurídicos (ya que son únicamente ellos los que de hecho tienen un momento de aparición que se puede precisar)” (Šporer 2010: 18, la traducción es mía).

En este sentido la definición contemporánea del original y la copia está más cerca de épocas anteriores al romanticismo (la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento) en las que se solía imitar y copiar las fuentes libremente. “La parte del mecanismo que hoy denominamos intertextualidad, en los tiempos antiguos se solía llamar imitación de los clásicos” (Šporer 2010: 24, la traducción es mía). En el Renacimiento ese mecanismo era conocido como el principio de *imitatio auctoris* que, por su parte, revivía el ideal de la imitación de los maestros (con el fin de desarrollar luego el estilo propio<sup>4</sup>) que ya había sido introducido por Aristóteles.

---

<sup>2</sup> Como concluye Reina citando al estudioso francés Jean Giradoux, “el plagio es la base de todas las literaturas, excepto la primera, que por otra parte es desconocida” (2012: 27).

<sup>3</sup> Ambos citados por Reina (2012: 13).

<sup>4</sup> Son bien conocidas las metáforas renacentistas de dos tipos de imitación: por un lado, la imitación pasiva está representada por las figuras del mono (que transmite la incompetencia para superar al modelo y producir algo nuevo partiendo de él) y del cuervo (que se adorna con las plumas ajenas). Por otro lado, la imitación activa se representa por la figura de la abeja que, con su capacidad de producir miel del polen, condensa la ambivalencia

Por lo tanto, el constante proceso de cambios en la literatura y la teoría literaria no es un avance o progreso lineal sino más bien un movimiento pendular, un vaivén de reflejos entre lo anterior y lo posterior. Es así como en la contemporaneidad se impone la apropiación como el principio teórico-práctico no sólo legítimo sino necesario que, es más, por medio de las diferentes estrategias de recontextualizaciones y resemantizaciones, como partes de “una ‘subcultura’ del reciclaje y del aprovechamiento de residuos”, modifica constantemente la inmovilidad de los archivos (Rodríguez de la Flor 2012: 77-78).

## VII.2. TEORÍA Y PRAXIS LITERARIAS DE PIGLIA

El hecho de socavar los mitos del autor como dueño del texto y del lector como alguien ajeno al mismo, en un efecto dominó, hizo que se vinieran abajo también las categorías de la propiedad textual, la firma y, en consecuencia indirecta, las dicotomías *original-copia*, *verdadero-falso*, *realidad-ficción*, *ley-crimen*, como veremos a continuación. Son todos los temas que le interesan a Ricardo Piglia y que, de la misma manera que él lo comenta sobre Borges, se abordan más en su ficción que en los textos puramente teórico-críticos (si existiera una crítica no “contaminada” por ficción, y viceversa). En ese aspecto destaca “Nombre falso”, un cuento en el que Piglia pone en práctica la teoría cuestionada de manera ficcional en sus novelas, sobre todo en *Respiración artificial*, *La ciudad ausente* y *Prisión perpetua*.

Cabe señalar, no obstante, que todo texto literario y todo autor, conscientemente o no, cultiva los postulados teóricos, ya que estos no son conceptos prescriptivos que permitan introducir algunas técnicas innovadoras en la praxis literaria, sino que más bien formalizan el funcionamiento ontológico de esa praxis. Para ilustrar la idea, podríamos decir que, de la misma manera que las manzanas no empiezan a caer de los árboles cuando Newton introduce la ley de la gravedad, los textos literarios no empiezan a funcionar según las reglas de la intertextualidad cuando Kristeva y Derrida, entre otros, introducen y desarrollan esos conceptos en la teoría literaria. La característica por la que dicho cuento de Ricardo Piglia difiere del resto de la literatura estriba en el uso de estos principios teóricos como materia explícita, como base para el contenido ficcional a partir del que se teje el argumento. Concebido y redactado como tal, “Nombre falso” funciona de metatexto visible y palpable a

---

del proceso de la imitación, ya que contiene dos aspectos opuestos de la misma: la reutilización de lo antiguo y la producción de lo nuevo. Sobre el tema consúltese White (1935).



sí mismo. Por otra parte, la característica por la que este relato difiere de otros textos “teóricos ficcionalizados” de Piglia es la ausencia de discursos teórico-críticos puestos en la boca de los personajes, sobre todo de Emilio Renzi, su alter ego literario.

“Nombre falso” funciona como un texto de convergencias de las dispersadas ideas piglianas sobre el tema de la originalidad y la propiedad, por lo que lo vamos a utilizar como muestra paradigmática de la totalidad de sus textos. Eligiendo como *leitmotiv* el posible manuscrito inédito de Roberto Arlt, titulado “Luba” e incluido en el cuento como apéndice, Piglia juega con la idea de copiar, plagiar y falsear una historia. Al leer el manuscrito, no obstante, el lector se da cuenta de que no se trata de un cuento de Arlt sino del autor ruso Leónidas Andréiev, titulado “Las tinieblas”, “traducido” casi textualmente al español por el pseudo-Arlt del cuento pigliano. “Luba” es un texto apócrifo, claro está, pero lo que nos interesa a nosotros es la elección de Roberto Arlt como plagiador: ¿por qué Piglia, uno de los mayores reivindicadores de la obra de Arlt, lo elige precisamente a él para una temática de la copia, acusándolo a primera vista de este “crimen” literario? Si sabemos que Piglia, ese famoso “leedor”<sup>5</sup> de la historia literaria argentina, en sus análisis utiliza varios escritores nacionales como motivos del despliegue de las teorizaciones innovadoras –que luego arrojan una nueva luz sobre los mismos autores de los que han partido–, la elección de Arlt en este cuento no puede ser casual. ¿Qué es lo que intenta comprobar Piglia sirviéndose de su figura y literatura? ¿Tendrá la estereotipación explicada en los capítulos anteriores algo que ver con este papel que se le adscribe en el cuento? Esas son las preguntas a las que intentaremos responder en el análisis a continuación.

“Nombre falso” es una historia de la búsqueda o, mejor dicho, del encuentro, de un manuscrito. El mito del manuscrito hallado es uno de los temas más utilizados en la literatura universal, encabezada por *El Quijote*, para cuestionar las categorías teóricas introducidas más arriba. Como argumenta Laurent (2010: 2), antes de que las lecturas modernas hayan invertido esa tradición añadiéndole un toque irónico (como lo hace también Piglia), el manuscrito encontrado, paradójicamente, les servía a los autores como un recurso de verosimilitud, como un testimonio sincero y abierto sin pretensiones de ser publicado que, como tal, representaba la prueba de la autenticidad de la historia. Algo era cierto porque estaba escrito.

No obstante, cabe señalar que ya en *El Quijote* encontramos una curiosidad adicional: en la novela de Cervantes, la historia no se basa en un “puro” manuscrito hallado, sino más bien en

---

<sup>5</sup> El término adoptado por Albert Béguin para el lector fanático (Bratosevich 1997: 267).

una traducción del manuscrito “original” al castellano, llevada a cabo por un morisco. El manuscrito “original” fue redactado por un autor árabe, “siendo muy propio de los de aquella nación de ser mentirosos”, agrega, de un modo significativo, el primer narrador acerca de la versión de Cide Hamete Benengeli (Laurent 2010: 2). Por lo tanto, fue ya en *El Quijote* donde se legitimó la apropiación como manera de hacer literatura. En el texto mismo se revela de manera explícita la cadena infinita de falsificaciones, copias y repeticiones: un manuscrito redactado por *un mentiroso*, luego *traducido* para que al final quede *apropiado* e insertado en el texto de *El Quijote* de Cervantes revela de manera muy clara los niveles de falsificación en los que funciona la literatura.

Las mismas características del manuscrito no “original” y el mismo esquema de manipularlo, curiosamente, los reconocemos en “Nombre falso”. “Luba” tampoco es un manuscrito propiamente dicho: se trata más bien de una transcripción mecanografiada, hecha por Kostia, de la versión “original” de Roberto Arlt, que fue escrita a mano. Piglia personaje encuentra ese manuscrito de Arlt que, no obstante, no es de él sino de Piglia autor (*el mentiroso*) y que, a su vez, es una copia de un cuento del ruso Leónidas Andréiev (*traducción*), luego insertado en el cuento de Piglia autor (*apropiación*). Lo que se obtiene como resultado es Piglia apropiándose de su propio cuento, camuflando el acto primero a través de Kostia, que se apropia de un cuento de Arlt, y luego por Arlt, que se apropia de un cuento de Andréiev. Un texto pretendidamente de Arlt, pero que es suyo (de Piglia), y que a la vez es copia de otro (Andréiev), es sin duda uno de los símbolos más ingeniosos del funcionamiento de toda escritura.

### VII.2.1. RESTOS Y RESIDUOS

*Somos una hoja que boya en ese río y hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado.*

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

Que Piglia percibe la literatura como copia, como “una ‘subcultura’ del reciclaje y del aprovechamiento de residuos” (Rodríguez de la Flor 2012: 78), lo podemos comprobar con

dos obsesiones que aparecen ficcionalizadas en su literatura. La primera sería el deseo de escribir un libro enteramente compuesto por citas, que aparece en *Respiración artificial* como el sueño de Tardewski que, por otra parte, quiere llevar una especie de diario de su vida construido por frases ajenas y se describe a sí mismo como “un hombre enteramente hecho de citas” (2001b: 216). Volvemos a reconocer esta idea en *Crítica y ficción* donde se postula “el archivo como modelo del relato” (2001a: 90). La segunda ambición sería componer un libro exclusivamente de cartas que, sin embargo, no serían otra cosa que citas, palabras de otros. En el fondo de las dos ideas está la literatura vista como creación de segunda mano, de materiales ya usados. La idea de un libro compuesto en su totalidad por citas representa el concepto de la intertextualidad llevado al extremo y la misma *Respiración artificial* –formada por una gran cantidad de subtextos como cartas, informes, documentos, mensajes, anécdotas (re)contadas, reflexiones, teorías, críticas, etc.– revela ese principio de manera explícita.

En esta novela de Piglia reaparece el mito del manuscrito hallado, esta vez en forma de documentos inéditos conservados por la familia Ossorio en un cofre cerrado (“textos, cartas, informes y un *Diario* escrito por Ossorio en Norteamérica” (2001b: 29)). Junto con el manuscrito, en el texto encontramos también el motivo del cofre (en otros casos se tratará también del cajón) que simboliza el acto de guardar trozos de las escrituras anteriores que entrarán a formar parte de la literatura posterior. Como otro símbolo de citas repetidas y reutilizadas, de reproducciones de reproducciones, nos puede servir la cadena interminable de estilo indirecto, llamada por Bratosevich la “cita filtrada” (ej. “escribía Ossorio, me escribe Maggi”, nos escribe Piglia). Esta técnica, por un lado, produce “el efecto de relativización enunciativa” y, por el otro, representa una citacionalidad infinita que el crítico en un contexto diferente llamará la “serialidad discursiva intertextual” (1997: 18, 29).

Como señala Bratosevich, en muchas ocasiones se trata de un narrador-autor citado en la totalidad del texto, recurso que reconocemos también en la estructura de “Nombre falso”. “Luba”, un texto de Andréiev, aparece citado por Arlt y luego por Piglia: *dice Piglia que dice Arlt que dice Andréiev*. Las ideas de falsedad, textos apócrifos y deformaciones que aparecen en *Respiración artificial* –“Mis enemigos están dispuestos a todo. Figurarían documentos, haciéndolos valer con testigos falsos y cartas apócrifas; deformarían lo que yo he escrito y lo que otros han escrito sobre lo que yo he escrito” (2001b: 87)– se profundizan en “Nombre falso”, un cuento casi en su totalidad compuesto por citas, es decir, por una larga cita: el cuento “Luba”.

### VII.3. TEORÍA Y PRAXIS LITERARIAS DE ARLT

No es Piglia el único autor que elabora y ficcionaliza sus percepciones del funcionamiento del sistema literario, utilizándolas como materiales para la construcción de los mismos textos. Tanto en sus aguafuertes, de manera ensayística, como en los cuentos y las novelas, de manera ficcional, Roberto Arlt también cuestiona varios de los rasgos teóricos enumerados arriba. Su conceptualización de las categorías del autor y de la propiedad literaria coincide con la de Piglia, con lo que Arlt de hecho ratifica el uso que se hace de él en “Nombre falso”, convirtiendo su escritura en el metatexto de Piglia. En este círculo de reutilización, podríamos decir que Piglia se sirve de las citas metanarrativas de Arlt y las transpone al nivel ficcional en su cuento en el que establece precisamente a Arlt como modelo del principio de la intertextualidad que está llevando a cabo de manera explícita.

El contenido metafictional de la obra de Arlt comprueba que algunos de los aspectos que la crítica posterior percibe en él estuvieron ya expresados en su tejido literario: la nueva conceptualización de su obra, llevada a cabo por Piglia, sólo los está reactualizando por encima de otros valores que se observaron en etapas anteriores y que, incluso contradictoriamente, están en ella. A lo largo del trabajo hemos ido señalando que el problema de los estereotipos no es la incorrección, sino la inevitabilidad de la parcialidad. Una obra literaria puede presentar, a la vez y paradójicamente, contenidos opuestos: son los críticos los que reordenan ese material en una coherencia canónica.

Con respecto al contenido metanarrativo en Arlt, resultan de enorme interés las aguafuertes “La inutilidad de los libros” y “Cómo se escribe una novela”, junto con el cuento “Escritor fracasado”, por lo que nos basaremos mayoritariamente en ellos, relacionándolos con los momentos simbólicos decisivos de la novelesca, tanto de Arlt como de Piglia. Los conceptos teóricos relevantes para nuestro análisis se polemizan en Arlt en torno a los siguientes ejes temáticos: los “esfuerzos estériles” o la imposibilidad del original; las “verdades equivocadas”; las “falsificaciones de falsificaciones”; la “tarea de tijera”; el “pudor de la firma” o la “Estética del Exigente”; el prostíbulo como espacio de la literatura; la escritura de un solo Texto, de un solo Autor y, por último, el escritor como mero operario, carente de toda particularidad sublime.

### VII.3.1. “ESFUERZOS ESTÉRILES” E IMPOSIBILIDAD DEL ORIGINAL

La imposibilidad de redactar hojas originales se presenta ficcionalizada en el cuento “Escritor fracasado”. El narrador, perturbado por la falta de la inspiración, lamenta:

¿Comprenden ustedes lo horrible de semejante situación? [...] Tildarse autor, haber prometido montes y mares a quienes se molestaban en escucharnos y encontrarse de pronto, a bocajarro, con la conciencia de que se es incapaz de redactar una línea original. [...] Cualquier estado de ánimo que pudiera expresar, cualquier trama que imaginara, la habían compuesto anteriormente a mí muchas generaciones de artistas, infinitas veces (2008: 39-43).

El autor frustrado parece ser consciente del hecho de que todo está escrito ya, de la condición de *nihil novum sub sole* con la que se enfrenta todo escritor y que paraliza su espíritu creativo: “¿Te parece lógico suponer que nosotros, seres minúsculos, podremos superar lo que ellos tan perfectamente acabaron?”. Vaciados “como una naranja exprimida”, con sus “esfuerzos estériles”, los supuestos escritores no disponen de una alternativa plausible: o reescriben lo ya escrito, o redactan un “decálogo de la no acción” (2008: 42), que, por otra parte, tampoco será una novedad.

### VII.3.2. “VERDADES EQUIVOCADAS”

La impotencia de producir “verdades nuevas”, algo que no sea dicho ya, se sigue debatiendo en “La inutilidad de los libros”, uno de los textos metanarrativos más famosos de Arlt. En él se introducen casi todas las categorías teóricas relacionadas con el proceso de escribir a las que nos referimos en este trabajo. Supuestamente respondiendo a la pregunta de uno de sus lectores sobre “los libros que deberían leer los jóvenes, para que aprendan y se formen un concepto claro, amplio, de la existencia”, Arlt, casi indignado, ofrece la siguiente explicación, burlándose de la ingenuidad de la pregunta:

Pero, ¿en dónde vive? ¿Cree usted acaso, por un minuto, que los libros le enseñarán a formarse “un concepto claro y amplio de la existencia”? Está equivocado, amigo; equivocado hasta decir basta. [...] Si cada libro contuviera una verdad, una sola verdad nueva en la superficie de la tierra, el grado de civilización moral que habrían alcanzado los hombres sería incalculable. ¿No es así? [...] En nuestros tiempos, el escritor se cree el centro del mundo. Macanea a gusto. Engaña a la opinión pública, consciente o

inconscientemente. No revisa sus opiniones. Cree que lo que escribió es verdad por el hecho de haberlo escrito él. El es el centro del mundo [...] ¿Usted puede creer, de buena fe, que en un año se escribe un libro que contenga verdades? No, señor. No es posible (1998: 200-202).

En la argumentación exasperada reconocemos incluso los conceptos barthesianos de la muerte del autor y la pluralidad de los textos:

No se ha dado usted cuenta todavía de que si la gente lee, es porque espera encontrar la verdad en los libros. Y lo más que puede encontrarse en un libro es *la verdad del autor*, no *la verdad de todos los hombres*. Y esa verdad es relativa... esa verdad es tan chiquita... que es necesario leer muchos libros para aprender a despreciarlos (1998: 200, énfasis agregado).

### VII.3.3. “FALSIFICACIONES DE FALSIFICACIONES”

La naturaleza engañosa de los libros y sus autores queda mejor captada al final de la aguafuerte cuando se puntualiza:

La mayoría de los que escribimos, lo que hacemos es desorientar a la opinión pública. La gente busca la verdad y nosotros les damos verdades equivocadas. Lo blanco por lo negro. Es doloroso confesarlo, pero es así. Hay que escribir. [...] Es el oficio, “el métier”. La gente recibe la mercadería y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones (1998: 201-202).

“Falsificaciones de falsificaciones de falsificaciones” sería una definición perfecta de la intertextualidad y la reiterabilidad de la literatura, estos principios teóricos que en el nivel argumental aparecen representados por la acción literal de “cortar y pegar”, desplazando los trozos del texto por el interminable espacio de la literatura, este maravilloso “caos de papeles”, como leemos en la descripción del proceso presentada por Arlt y analizada en el siguiente apartado.

### VII.3.4. “TAREA DE TIJERA”

Al encontrarle “siempre rodeado de papeles, hecho un foragido (sic), con barba de siete días, tijera descomunal al costado y un frasco de goma agotándose”, el director del diario *El Mundo* le pide a Arlt, que en aquel entonces estaba terminando *Los lanzallamas*, que escriba una nota

sobre cómo se hace una novela. “Encantado (al mismo tiempo es publicidad)” (1981: 142), Arlt se pone a redactar la aguafuerte “Cómo se escribe una novela” en la que comenta:

Terminado el “grueso” de la novela, es decir lo esencial, el autor que trabaja desordenadamente, como lo hago yo, tiene que abocarse, con paciencia de benedictino, a un caos mayúsculo de papeles, recortes, apuntes, llamadas en lápiz rojo y azul. Comienza la tarea de tijera. Estos 20 renglones de la parte 3 están de más; el capítulo número 5, es pobre en acción; el 2, carece de paisaje y es largo; el 6 está recargado. El paisaje, que no tiene relación con el estado subjetivo del personaje, se confecciona al último. A veces falta el final de una parte: el autor lo dejó para después, porque no le dio importancia a ese final (1981: 143-144).

El motivo de la “tarea de tijera”, como si estuviera él mismo recortado y pegado, reaparece en Piglia: “Frente a mí un tintero para ahogar en él mi corazón; un par de tijeras; las hojas blancas que esperan mis palabras” (2001b: 88, 89). Esta frase se corta y pega cuatro veces en el mismo apartado de *Respiración artificial*, justamente antes de introducir el tema de la lectura-desciframiento del texto que, vista como una reconstrucción (pero en el sentido de una nueva construcción), consiste en el mismo proceso de fragmentación, de separación infinita en elementos cada vez más pequeños; párrafos-frases-palabras-letras, entre los cuales se busca una clave:

Arocena reordenó el texto, separó la carta en párrafos. La clave no coincidía. [...]

Trabajó cerca de una hora con esa carta. La dividió en fragmentos y cada fragmento en frases y cada frase en palabras y en letras. Buscó expresiones anagramatizadas, letras repetidas. Al final conocía casi de memoria ese texto y podía percibir con claridad su lógica. [...]

El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido (2001b: 90-97).

Estas permutaciones, introducidas como modelo de lectura, aparecen de nuevo en *La ciudad ausente*, pero esta vez como modelo de escritura. La máquina de traducir y transformar las historias, que utiliza y reorganiza los motivos recurrentes, es un símbolo evidente de la literatura vista como collage o sistema de citas. Al reorganizar los motivos arltianos-andréievianos de pozo, prostíbulos, taller/garaje/laboratorio y mentira metafísica, postulados por Schuchard (2011), en “Nombre falso” Piglia parece estar utilizando su propia máquina,

inventada, a su vez, mediante el mismo proceso: a base de las ideas de los formalistas rusos y los estructuralistas franceses, sobre todo del famoso “diccionario mitológico” de Greimas que hace posible una “interpretación automática” y luego también la “generación automática” de mitos. Otro de los motivos reutilizados es el personaje masculino del cuento “Luba”, que representa una transformación del personaje principal de Andreiev, pero también remite al personaje típico de Arlt: “La situación parecía salida de *Los siete locos*. Una especie de Erdosain, acosado y puro, encerrado con una mujer extraña que lo obliga a revelarse y a enfrentar los límites” (Piglia 2002: 149).

### VII.3.5. “PUDOR DE LA FIRMA” O “ESTÉTICA DEL EXIGENTE”

Paradójicamente, mientras está lamentando la imposibilidad de la literatura, el escritor fracasado del cuento homónimo la está produciendo, con el texto mismo, lo que refleja muy bien la situación en la que se encuentran la literatura y los supuestos escritores “exigentes”. No se puede redactar ni una sola hoja original, pero se están redactando hojas originales; la literatura es imposible, pero es posible; no existe, pero existe. No existe la literatura de esos escritores que conservan “el pudor de la firma”, ridiculizado en el cuento: “ni la más recatada doncella tenía tanto pudor de su virginidad como yo de mi firma” (2008: 46). En este momento cabe advertir de la relación que se puede establecer entre este concepto de Arlt, “el pudor de la firma”, y la teoría de Derrida sobre la imposibilidad de la misma, que expondremos a continuación.

Me cabe el honor de haber fundado en Buenos Aires la logia de los Exigentes. Comencé a lanzar la petulante frase-cita en las exposiciones de pintura, en las conferencias literarias, en los conciertos y estrenos teatrales.

Cuando me veía rodeado de un círculo de personas de mi conocimiento, empezaba la cantinela:

—Seamos exigentes, compañeros. Si nosotros no salvamos el arle, ¿quién lo salvará?

Convengan ustedes conmigo, tengan la honestidad de convenir que la frasecita encerraba la potencia de un apostolado severo, cierta dignidad de hombre honrado que repudia el esperpento de los eternos preñados de la literatura. Un hombre que a la luz del sol y de las lámparas de doscientas bujías tiene la audacia de proclamar que hay que ser exigente y



comienza él por someterse a su principio, no escribiendo ni una sola línea por razones de exigencia, no puede ser un pedante ni un hipócrita (2008: 46-47).

### **VII.3.6. PROSTÍBULO COMO ESPACIO DE LA LITERATURA**

La condición de escribir es no creer en la virginidad de la literatura sino aprovecharse y apropiarse de ella, reutilizándola en su propia (re)escritura, prostituyéndola, si se quiere, de la misma manera que en “Nombre falso” el pseudo-Piglia, al leer el cuento del pseudo-Arlt, se apropia precisamente de este concepto suyo del “prostíbulo como espacio de la literatura”. El personaje de Piglia toma nota y decide elaborarlo en uno de sus futuros textos: “La prostituta: el cuerpo que circula entre los hombres. Como un relato (a cambio de dinero)” (2002: 149). Como se demostrará en los apartados que siguen, esta anotación breve resulta significativa también por señalar la condición económica de la literatura. Dicha relación entre la literatura y la prostitución se afirma en un nivel adicional: para Piglia, Ruffian Melancólico representa “el cafishio como modelo de crítico literario” (Bratosevich 1997: 265), alguien que manipula y dirige el comportamiento de la literatura, reservándose para sí los beneficios que provienen del proceso.

### **VII.3.7. UN SOLO TEXTO Y UN SOLO AUTOR**

La idea borgeana de un Autor universal y platónico del que todos los autores individuales forman parte escribiendo el mismo Texto, retomada luego por Piglia que afirma que “todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma)” (2001b: 35), estuvo ya expresada en Arlt, mediante lo que Bayard va a llamar “plagio por anticipación” (2009) y como una prueba adicional del concepto en cuestión. En el ya citado “Escritor fracasado” encontramos una metáfora ilustrativa de “una sola cabeza de todos los escritores” (2008: 51), es decir, de los textos que se repiten como si fueran escritos por una misma cabeza. Hoy en día la metáfora resulta muy conocida, pero lo que deja boquiabiertos a los lectores es la presentación aterradoramente de la imagen, a cuya función volveremos a continuación:

Momentos hubo en que anhelé que todos los escritores de la tierra tuvieran una sola cabeza. Qué magnífico entonces destrozar esa única cabeza a martillazos, abrir una fosa en cualquier desierto, sepultar bien profundamente el amasijo humano y exclamar a voz en cuello:

—¡La literatura no existe. La maté para siempre! (2008: 51)

### **VII.3.8. ESCRITOR COMO OPERARIO**

Por último, cabe volver a la idea que apenas comentamos en una de las citas anteriores, la de la escritura como mero oficio, el “métier”. Al percibirla como tal, Arlt despoja la literatura de todo el encanto romántico, pero, por otra parte, le otorga la función profesional (que, no obstante, sí obtiene en la modernidad):

Si usted conociera los entretelones de la literatura, se daría cuenta de que el escritor es un señor que tiene el oficio de escribir, como otro el de fabricar casas. Nada más. Lo que lo diferencia del fabricante de casas, es que los libros no son tan útiles como las casas, y después... después que el fabricante de casas no es tan vanidoso como el escritor. [...] Todos nosotros, los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganarnos el puchero. Nada más. Y para ganarnos el puchero no vacilamos a veces en afirmar que lo blanco es negro y viceversa. Y, además, hasta a veces nos permitimos el cinismo de reírnos y de creernos genios... [...] Para escribir un libro por año hay que macanear. Dorar la píldora. Llenar páginas de frases (1998: 201-202).

### **VII.4. VERDAD Y FIRMA**

*... piensa que es necesario descubrir la verdad, que aquél es el problema más urgente porque si no enloquecerá, y cuando ya retorna su pensamiento al crimen, su crimen no es crimen.*

Roberto Arlt, *Los lanzallamas*

Los conceptos decisivos del contenido metanarrativo de Arlt que hemos presentado aquí – mediante la misma acción de cortar y pegar, huelga decir, otorgándoles una nueva contextualización– demuestran que su conceptualización de la literatura coincidirá con algunas teorizaciones posteriores, lo que le permite a Ricardo Piglia elegirlo precisamente a él para la temática de la copia en “Nombre falso”. Como vemos, Piglia no lo hace para perjudicar su estatus de escritor, acusándole supuestamente del “crimen” literario (en tal caso, lo mismo se podría decir de Piglia, ya que un cuento de otro aparece incluido en el suyo<sup>6</sup>), sino más bien para presentarlo como pionero adelantado de la percepción moderna de la originalidad (igualándolo, ahora sí, a sí mismo). Además de los mencionados conceptos de la fragmentación, la dialogicidad y la intertextualidad, en la cadena de las nociones teórico-literarias de Arlt, que acabamos de exponer y cuyos puntos muchas veces se entrelazan girando en torno a la idea principal de la imposibilidad de la verdad y la firma en la literatura, reconocemos también las huellas de las ideas que sobre los mismos temas se presentan en dos textos de Jacques Derrida. Se trata de *La verdad en pintura* y el artículo “Firma, acontecimiento, contexto”.

En su trabajo *La verdad en pintura*, en cuyo título juega con el doble significado de la expresión francés “en peinture”, que quiere decir tanto “en pintura” como “en apariencia”, Derrida reniega de la posibilidad de la verdad en una obra de arte, sea pictórica o textual, es decir, *en una apariencia*. Sirviéndose del ejemplo de un cuadro de Van Gogh (o varios) en el que *aparecen* (juego de palabras intencionado) dos zapatos –no nos atrevemos a decir automáticamente un par de zapatos porque es justamente esa una de las hipótesis cuestionadas en el mismo texto–, Derrida comprueba que, independientemente del sentido en el que partimos en una persecución interpretativa detectivesca “en esta historia de zapatos que deben ser identificados, *apropiados*, y ustedes saben por cuántos cuerpos, nombres y anonimatos, nombrables e innombrables, está hecho este cuento” (2005: 288, énfasis agregado); si interpretamos los zapatos como zapatos de un campesino, un ciudadano o el mismo Van Gogh, ya con el mero hecho de partir –lo que desde luego es una acción inevitable– nos hemos equivocado; ya hemos cometido un error; hemos producido una mentira o una falsificación.

---

<sup>6</sup> De hecho, hubo lectores y críticos que pensaban que “Luba” era un verdadero cuento de Arlt (por ejemplo Hayes), hecho que no sorprende dado que el texto de Andréiev abunda en temas y motivos arltianos (y viceversa). Esta coincidencia, claro está, fue reconocida por Piglia, consciente a la vez de la afinidad de Arlt por la literatura rusa. Los motivos compartidos por Andréiev y Arlt le sirvieron de base a Piglia, primero para la elaboración del cuento apócrifo de Arlt (“Luba”) y posteriormente para el suyo (“Nombre falso”). Dichas semejanzas son analizadas de manera más detallada por Hayes (1987) y Fornet (1994).

Si en el tercer caso enumerado (los zapatos como la propiedad de Van Gogh), sugerido por Meyer Schapiro en su correspondencia con Martin Heidegger que, por su parte, había afirmado que se trataba de unos zapatos campesinos cualesquiera, la firma del cuadro firma también los zapatos o, como dice Derrida: si el cuadro de los zapatos se convierte en un autorretrato de Van Gogh o incluso en el propio Van Gogh (2005: 383-384), lo mismo pasaría con un texto: se convertiría en una autobiografía de su autor o en el autor mismo. De la misma manera que en el caso del cuadro no se puede decir “los zapatos de”<sup>7</sup>, en el caso de un texto no se puede decir “el texto de”. De la misma manera que “el cordón pasa por aquí, por la cópula, empareja los zapatos pintados y los pies del pintor. Se lo saca fuera del cuadro, lo que supone un agujero en el lienzo” (2005: 326), la firma produciría un agujero en el texto. Si no existe la verdad, la única cosa que existe es la apariencia: la “verdad equivocada” en los términos de Arlt, la “falsificación de la falsificación”. Por eso hay que revelarlas y legitimarlas, por fin, lo que sin ningún miedo ni disimulo hace Arlt en las aguafuertes citadas, representante, en este sentido, de la literatura abiertamente vista como apropiación y robo no enmascarado. La estafa es la única manera de contar, no sólo dinero sino cuentos, ficciones, literatura y, sobre todo, política<sup>8</sup>.

Los temas de la imposibilidad y la inexistencia de la firma se desarrollan con más profundidad el otro texto de Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”:

Para que se produzca la ligadura [el cordón] con la fuente, es necesario, pues, que sea retenida la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma: la reproductibilidad pura de un acontecimiento puro.

¿Hay algo semejante? La singularidad absoluta de un acontecimiento de firma ¿se produce alguna vez? ¿Hay firmas?

<sup>7</sup> “¿Puede decirse 'el fantasma de' si no puede decirse 'los zapatos de'? No hay justicia distributiva para este tributo. Los zapatos siguen estando abiertos al inconsciente del otro. En alquiler según otra tópica o la tópica del otro. En alquiler, de saldo, en la subasta, al azar, para tomar por donde se pueda pero sin poseerlos jamás, menos aún guardarlos. Solamente para devolver si se cree tenerlos, y para creer dar si no se los tiene” (2005: 394-395).

<sup>8</sup> La falsificación y el crimen, las características que aquí aparecen como condiciones *sine qua non* de la literatura, en un apartado del capítulo sobre el *maelström* se analizan como esencia del poder, a través del vínculo que en este sentido se establece entre la literatura y la política. La verdad es “un instrumento, en el sentido de que es algo que debe ser construido”; “todo es ficción”; “la realidad está tejida de ficciones. La Argentina [...] es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal” (Piglia 2001a: 210-211, énfasis agregado).

Este principio lo demostraremos en el caso del Astrólogo y la Sociedad Secreta, con los que Arlt, al trabajar la política “como conspiración, como guerra, [...] como gran máquina paranoica y ficcional”, hereda y continúa la tradición empezada por Sarmiento y su “sueño loco de civilización”, desarrollada luego también por Hernández, Macedonio, Lugones y Puig. “En la historia argentina la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos” (Piglia 2001a: 73). En este aspecto Bratosevich reconoce en Piglia una “afinidad con David Viñas, que antes se propuso ‘aclarar en la literatura el secreto del poder’ (político, del dinero) acallado desde otras escrituras” (1997: 287).

Sí, por supuesto, todos los días. Los efectos de firmas son la cosa más corriente del mundo. Pero la condición de posibilidad de estos efectos es simultáneamente, una vez más, la condición de su imposibilidad, de la imposibilidad de su pureza rigurosa. Para funcionar, es decir, para ser legible, una firma debe poseer *una forma repetible, iterable, imitable*; debe poder desprenderse de la intención presente y singular de su producción. Es su mismidad lo que, alterando su identidad y su singularidad, divide el sello (Derrida 1989a: 370-371, énfasis agregado).

Es precisamente esta condición de la iterabilidad, llevada a cabo a través de la “tarea de tijera” que corta el cordón problemático, lo que le posibilita no sólo al texto sino a todo signo romper con su “‘presente’ de inscripción”, con el contexto tanto “real” como “semiótico e interno”:

Esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itara*, “otro” en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma [...] Una escritura que no fuese estructuralmente legible –reiterable– más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura. [...]

Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera del contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto. Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es eso (normal/anormal) sin lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento llamado “normal”. ¿Qué sería una marca que no se pudiera citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino? (Derrida 1989a: 356-362, énfasis en el original).

Si nos preguntamos cuáles serían las condiciones de la reiterabilidad de los signos, es decir, cómo es posible que un solo texto o una sola verdad se repitan sin que “nadie se dé cuenta”, por así decirlo, la característica “desorientadora y fraudulenta” de los escritores, a la que alude Arlt en “La inutilidad de los libros”, la reconoceremos reflejada en los rasgos esenciales del escritor, debatidos por varios autores posteriores. Ricardo Piglia y Rodrigo Fresán, por ejemplo, postulan la equivocación y la mala memoria como las condiciones necesarias de la reiterabilidad y, por lo tanto, de la literatura misma:

Insisto; el oficio de escritor es equivocarse, equivocarse, otra vez, volverse a equivocarse [...] Uno –otro– e los dones que acaso definen a la figura del escritor y constituyen su particular arte es la mala memoria. El hombre con buena memoria –aquel que no se ve ni se siente

obligado a recordar nada porque nada olvida— probablemente jamás sienta la necesidad de poner las cosas por escrito luego de recordarlas. Cuando el escritor recuerda es cuando el escritor imagina (2006: 543-550).

Son precisamente esas condiciones las que posibilitan la reproducción y la falsificación de los textos; la repetición y la circulación de los textos; del mismo Texto. Hay que equivocarse — acordarse mal; citar mal— u olvidarse por completo de un texto para poder recrearlo. Toda escritura es una copia, una escritura-espejo, una falsificación, representada aquí por el texto falsificado por Piglia que falta en la cadena Andréiev-Arlt-Piglia: existe el texto de Andréiev (“Las tinieblas”), existe el texto de Piglia (“Nombre falso”) y el texto inexistente de Arlt (“Luba”) lo inventa/falsifica/copia/plagia Piglia, acordándose mal o renunciando la memoria del texto de Andréiev<sup>9</sup>. Como vemos, el texto de Piglia cubre todas las posibilidades manipuladoras de la escritura, funcionando así como valioso catálogo teórico y práctico de las mismas.

## VII.5. PALIMPSESTOS DE PIGLIA

Detengámonos un momento más en la cadena de textos Andréiev-Arlt-Piglia para ver cómo es que Piglia logra rellenar el hueco textual y producir, en efecto, un texto falso, es decir, hacer que exista un cuento inexistente. En su trabajo *Palimpsestos* —cuyo título denota los textos que se escriben el uno por encima del otro, casi literalmente, puesto que las partes borradas o tachadas siguen visibles y coexisten con las intervenciones del texto posterior—, Gerard Genette introduce cinco tipos de lo que denomina la “transtextualidad”. El término se refiere a la “transcendencia textual del texto”, es decir, a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 9-10), y engloba los siguientes fenómenos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.

La última relación, la de hipertextualidad, es la que nos interesa a nosotros puesto que la reconocemos en “Las tinieblas”, “Luba” y “Nombre falso” vistos como palimpsestos, como textos que se inscriben el uno por encima del otro, manteniendo el posterior las huellas del

---

<sup>9</sup> Por supuesto, como en otros niveles del cuento de Piglia, de nuevo se trata de un acto de fingir, de un pseudo-olvido: el autor finge acordarse mal del texto de Andréiev mientras, por otra parte, para hacer más convincente su “plagio”, va dejando huellas de que Arlt, gran conocedor de la literatura rusa, lo ha leído. Si Piglia autor intenta “engañar” a los lectores en este nivel, en el otro, sin embargo, Piglia personaje va dejando huellas de su autoría del cuento en cuestión: “Retardaba el momento de sentarme a leerlo, temía que fuera a desencantarme, atrapado por un extraño sentimiento de posesión, como si ese texto fuera mío y yo lo hubiera escrito” (2002: 148).

anterior. El texto posterior (hipertexto) “se injerta de una manera que no es la del comentario” en el texto anterior (hipotexto) produciendo así un “texto en segundo grado”, “texto derivado de otro texto preexistente”, por transformación simple y directa o por imitación, vista como transformación indirecta (Genette 1989: 14-17).

Después de la conceptualización literaria que vamos exponiendo a lo largo del capítulo, huelga decir que en realidad todo texto es un hipertexto que se escribe sobre un hipotexto, sobre un texto anterior al que imita o transforma; la literatura es siempre de segundo grado. En el presente análisis nos centramos, sin embargo, en un ejemplo concreto y más explícito de dichas relaciones. Si “Las tinieblas” es el hipotexto de “Luba”, “Luba” es su hipertexto y a la vez es el hipotexto de “Nombre falso” en el que aparece como apéndice<sup>10</sup>, como demostramos en el siguiente esquema:

1 <sup>er</sup> nivel	<b>Andréiev:</b> “Las tinieblas”	<b>HIPOTEXTO</b>		2 <sup>o</sup> nivel
		transformación		
	<b>Arlt:</b> ¿“Luba”?	<b>HIPERTEXTO</b>	<b>HIPOTEXTO</b>	
		imitación	transformación	
	<b>Piglia:</b> “Luba” en “Nombre falso”		<b>HIPERTEXTO</b>	
			imitación	

A primera vista, el texto apócrifo de Piglia, que aparece como anexo en “Nombre falso”, se puede parecer a los textos apócrifos de Borges, también mencionados y analizados en el libro de Genette. Sin embargo, la comparación marcha en un sentido diferente: a diferencia de Borges que escribe los resúmenes de textos apócrifos, los pseudo-resúmenes en términos de Genette (1989: 324), lo que produce Piglia son pseudo-textos enteros. Mientras que el pseudo-resumen no es un texto apócrifo en el sentido estricto de la palabra, ya que no se trata de un

<sup>10</sup> “A partir del manuscrito y del texto mecanografiado que me había entregado Kostia restablecí la versión final del relato” (Piglia 2002: 157).

texto literalmente *producido* sino sólo *descrito*<sup>11</sup> (Genette 1989: 325), sin el propósito de imitar o transformar, lo que hace Piglia es de hecho *producir* el texto apócrifo, precisamente a través de esos dos procedimientos necesarios: la transformación y la imitación.

En el primer nivel de la transtextualidad, el texto de Andréiev (como hipotexto) tiene que ser transformado y el estilo de Arlt (como hipertexto) tiene que ser imitado. En el segundo nivel, el imitado texto de Arlt (hipertexto convertido en hipotexto) a la vez tiene que ser transformado. Sin embargo, dado que el imitado texto de Arlt es un texto inexistente, un hueco (trans)textual, sobre él, para cubrirlo, inmediatamente se tiene que llevar a cabo la segunda acción: la transformación. Precisamente en este empleo simultáneo de las dos técnicas de la transtextualidad reside el secreto de la alquimia textual de Piglia: en el segundo proceso de la transformación (la del texto imitado de Arlt que, a su vez, fue una transformación de Andréiev), el estilo imitado será el de Piglia como autor de la “Luba” existente, es decir, la que sí aparece como parte de “Nombre falso”. Lo que en realidad encontramos en el proceso pigliano de producir un texto falso son dos hipertextualizaciones de un texto base, “Luba” de Andréiev; primero a manera de Arlt y luego a manera de Piglia. Como un doble hipotexto, el cuento de Andréiev exhibe el tatuaje de los dos textos escritos sobre su cuerpo. Según la semiótica de la falsificación de Umberto Eco, “cuando se admite abiertamente la naturaleza imitativa del objeto, entonces tenemos una obra producida *à la manière de* (como homenaje o como parodia)” (1992: 196). En “Nombre falso” reconocemos las dos posibilidades: un homenaje a la escritura arltiana y una parodia de la originalidad en la literatura.

En los apartados anteriores hemos visto que, con su propia conceptualización palimpséstica de la literatura, Arlt de hecho legitima este uso que se hace de él. No obstante, excepto por su contenido metanarrativo, Arlt se puede postular como modelo del paradigma de la autoría y de desaparición del principio autoral por otras tres razones que resulta posible reconocer en sus textos. Se trata de su estructura y estilo, descritos como abierta y palmariamente mezclados, la percepción que tiene del concepto de la propiedad y, por último, la posibilidad de intercambiar las lecturas de su ficción y metaficción. La última característica remite, por lo tanto, no sólo a la posibilidad de leer su metaficción como ficción (lo que, como toda percepción y todo discurso, sin duda llega a ser), sino también a la posibilidad de leer los

---

<sup>11</sup> Cabe señalar, no obstante, que un resumen producido de esta manera también se puede leer como un texto completo, como una nueva historia que obtiene su propia vida literaria.



argumentos de sus novelas como transposición ficcional de la teoría que acabamos de exponer. Estos tres niveles se analizan a continuación.

## VII.6. RESTOS Y DESHECHOS

La literatura hecha de citas y la tradición del reciclaje Piglia las reconoce simbolizadas en el estilo mezclado de Arlt; en su escritura compuesta por restos, deshechos y fragmentos, siempre en ebullición (2001a: 21). La literatura es siempre en segundo grado y Arlt muestra de manera explícita las pruebas de esta condición; “Arlt propone una teoría de la literatura donde un espacio de lectura y ciertas condiciones de su producción son exhibidos” (Piglia 2004: 60). Como un primer ejemplo ilustrativo nos puede servir “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, un texto que, por la gran variedad de componentes estilístico-temáticos, llega a parecerse a un conjuro análogo a las prácticas que en él se cuestionan. Lo acredita también Sylvia Sáitta que lo lee como un “banco de pruebas de su apuesta literaria [de Arlt]; en él, Arlt utiliza discursos ajenos, comprobando la enorme productividad ficcional de la apropiación y la mezcla” (2008: 27).

Los folletines y otros libros usados, adquiridos por Arlt en quioscos, son una metáfora de la recolección de lo ya usado, del reaprovechamiento de textos y de todos los elementos que se pueden utilizar como tales. “Arlt escribe su propio folletín apropiándose de los motivos narrativos de este, de su sistema de personajes y de sus procedimientos” (Sáitta 2008: 129). Además de la novela por entregas, los residuos que reutiliza Arlt incorporan la más amplia gama de materiales: citas abiertas de otros libros (utilizadas como títulos de algunos capítulos, como, por ejemplo, “Judas Iscariote” o “Los trabajos y los días”), momentos y motivos cotidianos que trata como temas en las crónicas, personas y acontecimientos de los viajes que desempeña, noticias con cuyos elementos construye las historias, biografías que elabora a partir de los meros nombres o las fotos, junto con las versiones diferentes de su propia biografía, lecturas paralelas de los géneros más diversos (por ejemplo, la ficción y la política) que hacen posible sus entrecruces<sup>12</sup>, etc. Todos estos ingredientes entran a formar parte de la

---

<sup>12</sup> Así en una misma frase aparecen, por ejemplo, Poe y Hitler: “En una época en que ya parecían definitivamente desterrados de Europa los castigos corporales, Hitler resucita los látigos de alambre, la picota, el asesinato, los campos de concentración, el verdugo con el hacha. El castigo acompañado de los terrores que visten y entenebrece los cuentos de Edgar Poe” (Roberto Arlt, “Hitler le dijo...”, *El Mundo*, 18 de marzo de 1940, citado en Sáitta 2008: 257). Dentro de su “poética de la provocación”, Piglia utiliza la misma técnica del “shock

contextura arltiana. A la lista se podría sumar incluso su proyecto de medias, literaturizado en una de las cartas que Arlt envía a su hija Mirta: “Describirte las pruebas y trabajos que he efectuado hasta la fecha es escribir una novela” (Saítta 2008: 288). Las mismas fórmulas que utiliza para su producción las reutiliza luego en la escritura, como, por ejemplo, en el capítulo “Las fórmulas diabólicas” de *Los lanzallamas* en el que Erdosain “medita otro invento” (2004: 258), tanto científico como literario<sup>13</sup>.

Todos estos elementos, que le sirven de estímulo a Arlt, son trozos, recortes, guardados en un cajón o en un cofre, como el de *Respiración artificial*, para ser reutilizados luego mediante el acto de “cortar y pegar”, el proceso que se impone como modelo de la escritura vista como mosaico, collage o pastiche. No obstante, el proceso no termina aquí. Como explica el personaje de Kostia en “Nombre falso”, sigue el acto final de pulir los textos, pero no de manera convencional, sino a través del proceso paradójico de ensuciamiento:

Porque él no quería publicar nada hasta que estaba sucio, destrozado, lleno de restos, de requechos: eso era la literatura para él. Buscaba eso: lo llamaba la belleza y no le importaba casi ninguna otra cosa en el mundo. [...] Tenía su propia idea de lo que era escribir: una extraña idea. Cuando empezaba a corregir arruinaba, ensuciaba todo. Arruinaba, si usted mira las cosas desde el punto de vista del estilo<sup>14</sup> (2002: 147).

En esta actitud negativa, blasfema y criminal, diametralmente opuesta a la percepción “purista” de la literatura según la que sus partes constitutivas deberían estar escondidas y perfeccionadas para convertirlas en una creación nueva, inmaculada e irrepetible, reside la clave de la postulación de Arlt como prototipo de su principio constructivo, entendido más bien como transgresión y delito inevitables y, por lo tanto, sin ninguna necesidad de enmascaramiento.

## VII.7. CONTRA LA PROPIEDAD

*Este cuento no pertenece a nadie, ni a Arlt, ni a usted, ni a mí.*

Ricardo Piglia, *Nombre falso*

---

verbal” (Bratosevich 1997: 265), de nuevo con Hitler comparado con el mundo literario: “*El discurso del método* es a *Mi lucha* lo que *Madame Bovary* es al *Finnegan's Wake*” (2001b: 194-195).

<sup>13</sup> En el capítulo sobre los “saberes del pobre” desarrollamos esta equivalencia con más detenimiento.

<sup>14</sup> Sobre este “arruinamiento” de estilo hablamos en el capítulo sobre la “mala escritura” arltiana.

Ya se ha señalado que el interés de Piglia por la escritura de Arlt proviene justamente de su tratamiento de la noción de la propiedad. Teniendo en cuenta el concepto de propiedad comunitaria del socialismo, con el que coquetea Arlt en su popurrí ideológico, cabe preguntarse si lo que se ha robado en realidad pertenecía a su supuesto dueño. El robo de lo robado anularía el crimen y supondría más bien una devolución, un ajuste de cuentas. Si un autor, que pone su firma a una obra, cree haber inventado algo todavía no inventado; algo que no pertenezca ya a otros (a todos y a nadie), el verdadero usurpador es el autor, en lugar del plagiador que a priori reconoce esta imposibilidad. Piglia lo explica de la siguiente manera:

Las relaciones de propiedad están excluidas del lenguaje: podemos usar todas las palabras como si fueran nuestras, hacerles decir lo que queremos decir, a condición de saber que otros en ese mismo momento las están usando quizá del mismo modo. Condición que encierra un núcleo utópico, en el lenguaje no existe la propiedad privada. A nadie, salvo en un caso muy específico y muy inocente de esquizofrenia, se le ocurre pensar que las palabras pasan a ser suyas después de haberlas usado. Los escritores padecemos, en cierto sentido, de esta forma de esquizofrenia. La enfermedad de la literatura consiste en la ilusión de convertir el lenguaje en un bien personal. [...]

La relación entre memoria y lenguaje puede ser vista como una apropiación, como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que tratamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima (1997: sin paginación).

Como prueba ficcional de las palabras citadas nos sirve el curioso caso de Tardewski de *Respiración artificial*. Este personaje de Piglia decidió escribir un artículo sobre Kafka y el nazismo con la intención de asegurarse “la *propiedad* de esa idea”, “la propiedad de un descubrimiento”; para “fijar [su] prioridad sobre esa idea o descubrimiento que había realizado”. Como respuesta irónica a ese intento de “un académico ridículo” de asegurarse contra el plagio, Tardewski recibe un robo real: entran en su piso y se llevan todo lo que tiene. La lección que aprende es que esa idea, ese descubrimiento no era suyo: “No era mío dado que lo había encontrado por azar, gracias al cruce casual de dos hechos o acontecimientos” (2001b: 180-190).

Señalando la distribución desigual e injusta del capital, tanto económico como cultural –que, al fin y al cabo, son dos caras de la misma *moneda*–, Arlt propone también la literatura en tanto bien común que debería pertenecer a todos. Pertenecerles de verdad, no de manera aparente y engañosa a través de la supuesta accesibilidad en las bibliotecas y la mayor asequibilidad en las librerías de segunda mano. “En esta sociedad, la cultura es una economía,

por de pronto se trata de *tener* una cultura, es decir, poder pagar”; “financiada, alquilada, la lectura nunca es gratuita” (Piglia 2004: 59, 61). Contra tal sensación ilusoria de propiedad comunitaria, Silvio Astier, el protagonista de *El juguete rabioso*, lleva a cabo dos operaciones anárquicas: en el primero de estos establecimientos entra a robar y al segundo le prende fuego. Tanto los dos establecimientos como las dos acciones tomadas en contra de ellos demuestran una innegable carga simbólica y representan el rechazo de la falsa o aparente pertenencia. Ambos actos, el robo y el incendio, simbolizan un intento frustrado de posesión; una negación violenta del “simulacro de la propiedad” (Piglia 2004: 61).

En esta interpretación resulta interesante atender los lugares elegidos donde se producen ambos gestos y la impropiedad de estos últimos respecto a aquéllos. Arlt reorienta las escenas e invierte la dirección tradicional de esas dos operaciones: robar en la librería y quemar la biblioteca serían los movimientos genuinos y míticos para esos dos lugares; el ladrón de libros a la venta y el incendio de la biblioteca de Alejandría, por ejemplo, son motivos literarios. Por lo tanto, nos podríamos preguntar por los motivos de esta inversión de los lugares de la simbología tradicional. No obstante, en una lectura económica de la literatura, como esta que estamos llevando a cabo, el efecto de las dos acciones resulta ser el mismo. El énfasis se pone en el hecho de que se trata de operaciones anárquicas, subversivas, pero desesperadas, contra la propiedad, ya que ella está representada tanto por la biblioteca como por la librería.

En la sociedad capitalista, en la que no existe un sistema independiente del dinero, las bibliotecas, aunque son pensadas como espacios “al alcance de todos”, paradójicamente, revelan precisamente la dependencia económica de la cultura. “De hecho este bien común, igual que otros ‘bienes comunes’ (entre ellos el lenguaje<sup>15</sup>) está desigualmente repartido” (Piglia 2004: 63). Por una parte, la lectura, como medio del conocimiento, está vinculada al sistema de educación, cada vez menos accesible a sectores cada vez más amplios de la sociedad, y por otra, “la biblioteca no es el lugar pleno de la cultura, sino el espacio de la carencia”, puesto que “la falta de dinero impide tomar posesión de los libros salvo a préstamo, en el plazo fijo de una lectura vigilada” (Piglia 2004: 62). En consecuencia, resulta irrelevante si se roba en una librería, en la que la condición económica se deja vislumbrar de manera obvia, o en una biblioteca, donde las relaciones de propiedad se presentan más veladas. Análogamente, en una rebelión frustrada contra la propiedad, quemar tanto las unas como las otras de hecho significa no quemar libros, sino quemar el dinero necesario para la apropiación

---

<sup>15</sup> El tema de la dependencia social y económica del lenguaje se desarrolla en el capítulo sobre la “mala escritura”.

de los mismos<sup>16</sup>. Una prolongación de esta metáfora del dinero incendiado la reconocemos en *Plata quemada* de Piglia, cuyos ladrones en este sentido obtienen una carga simbólica remitiendo también a los escritores y a la literatura.

Además del nivel económico, el acto de robar y prender fuego también se pueden interpretar como “dos gestos básicos que le caben al hijo desposeído, al descendiente de la dependencia colonial con los legajos masivos de una tradición impuesta, tradición con la que se identifica, con la que se forma y de la que parasita” (López Parada 2006: 76), lo que fue una manera de explicar la posición de Arlt dentro del canon literario argentino. Un tercer nivel sería el nivel teórico, que cuadra con la percepción de la originalidad que hemos ido exponiendo. Leído de manera metaliteraria, el robo en la biblioteca representa simbólicamente el plagio literario:

Astier buscará legitimar la posesión a través del desvío, imaginario, de la literatura. (“No recuerdo por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella”, p. 43)<sup>17</sup>. Rocambole, doble literario, le sirve de modelo en apropiación mágica y sin ley. Delito privilegiado, “acción bella”, crimen literario, transgresión que enlaza experiencia y dinero, el robo es la metáfora misma de la lectura arltiana. Se roba como se lee, mejor: robar es como leer (Piglia 2004: 61).

El fuego prendido, por una parte, representa una operación terrorista, que no parece rentable bajo ninguna exégesis simbólica; el tipo con la que ofrecer un gasto inútil y no reapropiable ni por la literatura misma. En este sentido lo podemos relacionar con otra acción, ya citada, pero nada menos terrorífica. Se trata del acto de destrozar las cabezas de los escritores, unidas en una sola, a martillazos, y “abrir una fosa en cualquier desierto, sepultar bien profundamente el amasijo humano y exclamar a voz en cuello: ¡La literatura no existe. La maté para siempre!” (Arlt 2008: 51).

Esta imagen frustrada del escritor fracasado de Arlt, de la misma manera que el sacrilegio de quemar los libros, remite a las condiciones postuladas como inevitables para la posibilidad de una reproducción literaria: a la obligación de olvidar, hacer desaparecer, aniquilar el texto. “Al provocar la extinción [Silvio] reconoce su imposibilidad de poseer” (Piglia 2004: 64), es decir, de firmar, de la misma manera que el escritor fracasado. Con la conciencia de que es “incapaz de redactar una línea original” (Arlt 2008: 39), pero no por alguna incompetencia propia, sino por el “problema” de la literatura como tal, el escritor desbaratado de Arlt ansía

---

<sup>16</sup> “Contraeconomía fundada en la pérdida y en la deuda, en el incendio se busca destruir el fantasma del precio, la presencia de la economía que desordena la literatura; y el robo de la biblioteca hace saber que el espacio simbólico de la literatura está prohibido para el que no tiene dinero” (Piglia 2004: 66).

<sup>17</sup> En la edición de *El juguete rabioso* que venimos citando a lo largo del trabajo (2011) se trata de las páginas 97-98.

destruir todo lo que se ha escrito, para poder escribirlo de nuevo. Si no existiera la literatura escrita hasta ahora, lo que escribe él no sería plagio. Incluso, en vez de “destruirla”, sería mejor “destrozarla”, para nombrar el verbo que se utiliza en el texto. Hacer trozos la literatura, trozos reorganizables y reutilizables, allí reside el secreto de la escritura, ya que, además de no poder poseerla, tampoco se la puede crear desde cero.

En resumen: un texto se roba porque no se puede producir *ab ovo* y se quema solo para que se pueda reproducir, ese mismo texto, en el eterno retorno literario. Dicho de otra manera, un texto se reduce a cenizas solo para que pueda resurgir “desde el huevo” el mismo texto fénix, siempre único e inmortal. El texto de Andréiev en “Nombre falso” es un texto olvidado, borrado, destrozado; un texto quemado (o la “plata quemada”), que se levanta de las cenizas para resucitar en forma del texto de Arlt. Fue necesario destruirlo para poder restituirlo; quemarlo para poder robarlo – de nuevo nos encontramos ante dos actos llevados a cabo por Silvio Astier y el Club de los Caballeros de la Media Noche. Aunque el cuento de Arlt, que falta en la cadena de los palimpsestos en el relato de Piglia, es un texto omitido, borrado, es a la vez, contradictoriamente, un cuento contado, ya que contar es borrar, como explica el senador de *Respiración artificial*: “al contarlo [el cuento] se disuelve y se borra de mi recuerdo: porque todo lo que contamos se pierde, se aleja” (2001b: 56). Todo acto de contar es, por lo tanto, el acto de borrar o quemar y, recíprocamente, el acto de borrar o quemar es un acto de contar y leer.

## VII.8. FICCIÓN COMO METAFICCIÓN

El escritor propuesto por Arlt y Piglia es un antihéroe completo: no tiene buena memoria, engaña, miente, incendia, roba. Es un criminal perfecto, pero un criminal que, en vez de ocultarlas, exhibe orgullosamente las huellas de su crimen. Este trabajo manipulador y transgresivo con la cita está representado en un ejemplo patente de “Nombre falso”, por lo que este se convierte en un símbolo condensado de toda la teoría expuesta, tanto de la dependencia económica de la literatura como de su condición falsa y fraudulenta. En “La inutilidad de los libros”, Arlt califica a los escritores de “desorientadores”: “La mayoría de los que escribimos, lo que hacemos es desorientar a la opinión pública. La gente busca la verdad y nosotros les damos verdades equivocadas” (1998: 201). En la versión que cita Piglia, a través de ese mismo proceso de desorientación y falsificación, en lugar de las “verdades

equivocadas” aparece el sintagma “moneda falsa”: “La gente busca la verdad y nosotros le damos moneda falsa” (2002: 100, nota 1).

De manera simbólica, esta sustitución de expresiones sugiere todos los intercambios similares que, si entendemos la literatura como crimen, se pueden llevar a cabo entre los imaginarios de los delitos literarios, por una parte, y legales, por otra. Si la *moneda falsa* se equipara con las *verdades equivocadas* y las *falsificaciones*, el *robo* se sustituye por el *plagio*, los *criminales* por los *escritores* y los *detectives* por los *críticos*, como propone el mismo Piglia: “Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma” (2002: 145, nota 1). Ampliando el campo, también podemos agregar el caso de la búsqueda frustrada de *inventos científicos* como representación simbólica de la búsqueda fracasada del *original* y la *invención literaria*. Todos estos motivos: por un lado la verdad, el original, el invento y la invención, la propiedad y, por el otro, la mentira, la falsificación, la imposibilidad de inventar, el robo, los ladrones y el crimen en general, aparecen primero en la narrativa de Arlt y luego en la de Piglia. Por el canje simbólico de los motivos clave de esos dos campos, la ley y la literatura, podemos leer las obras de ambos autores tanto en el nivel ficcional (sobre los delitos jurídicos) como en el nivel metafictional (sobre los delitos literarios). De la misma manera que Piglia considera que el estilo de Arlt, “hecho de conglomerados, de restos, ese estilo alquímico, perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del *tema* de sus novelas. El estilo de Arlt es su ficción” (2001b: 138), en un nivel adicional resulta posible leer esa ficción de Arlt, el tema y los motivos de sus novelas, como la transposición narrativa, ficcional, de la teoría literaria sobre los conceptos de la originalidad y el plagio.

El escritor fracasado del cuento de Arlt afirma que la obra literaria es siempre negativa, porque revela “valientemente las bellaquerías de los bandidos de la literatura”. Esos “bandidos de la literatura”, llamados escritores, operan en una “fábrica de palabras” (2008: 54, 59), en un laboratorio, como muchos de los personajes arltianos, o en un prostíbulo, como otros tantos, hecho que remite al mencionado concepto del espacio literario como prostíbulo. El paralelismo entre los inventos de los personajes de Arlt (y en el caso de las medias también del mismo Arlt) y la literatura ha sido señalado por Bratosevich que cita las partes de “Nombre falso” en las que inicialmente Kostia<sup>18</sup> y luego el pseudo-Arlt<sup>19</sup> elaboran la metáfora

---

<sup>18</sup> “Es lo mismo que pasa con tu invento de las medias: ¿pensás que alguno va a querer comprar esa especie de panza de pescado? [...] ¿Pero venderlas? ¿Hacerlas para ganar plata? Lo mismo pasa con la literatura...” (Piglia 2002: 129).

equiparando la producción de los inventos materiales con la creación de los inventos textuales (1997: 42-43). Ambos, los inventores de textos y los inventores científicos, utilizan las “fórmulas diabólicas”, como Erdosain en *Los lanzallamas* (2004: 256), que a través de este paralelismo, llega a convertirse en el símbolo del escritor. Basándose en algunos elementos preestablecidos y conocidos, los inventores producen, *originan* cosas excepcionales e insólitas, pero sólo a través de los métodos diabólicos, como consta, mediante las técnicas deshonestas, prohibidas, criminales, como las que aplica Erdosain en el díptico de Arlt. Erdosain “medita otro invento”, leemos en *Los lanzallamas*. “Pero no digan nada, porque se lo pueden robar” (2004: 259), se advierte, en un doble sentido literario-legal.

“Si hay un criminal entre nosotros, un hombre que vaya a saber qué horrores cometió en su vida, es usted, Erdosain” (Arlt 2004: 60), le dice Rufián Melancólico a Erdosain, otorgándole así, simbólicamente, el título del mejor escritor. La figura de Erdosain que *miente, roba y comete el máximo crimen del asesinato* representa al escritor perfecto que *falsifica, plagia y comete el máximo crimen de la escritura*. Para hacer la comparación aún más interesante, podríamos añadir que los asesinatos de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* a menudo son solamente “una comedia del asesinato” (Arlt 2004: 94), un asesinato fingido, lo que, como una falsificación añadida a la manera de Piglia que *finge no acordarse* del texto de Andréiev; que *finge* que Arlt *ha plagiado* el texto de Andréiev; que *plagia* el texto *plagiado* de Arlt, produce un crimen doble; *una falsificación del crimen; un crimen del crimen*, enriqueciendo así la espiral abismada de la criminalidad. O de la literatura.

El gesto de leer una obra de ficción como teoría literaria no debería sorprender dadas las interminables posibilidades de lecturas introducidas por Piglia: leer *El discurso del método* como primera novela moderna, leer a Freud como una novela de peripecias de lo inconsciente, como una novela surrealista, etc<sup>20</sup>. Es más, el mismo Piglia admite: “me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma del

---

<sup>19</sup> “Tendrán que usar mis medias o andar sin medias en invierno. No hay disyuntivas. Escribirte las pruebas y trabajos que he efectuado hasta la fecha es escribir una novela” (2002: 130). Como vemos, en el tejido textual de “Nombre falso”, Piglia se sirve de este trozo de la carta que ya hemos citado y que Arlt dirigió a su hija, ilustrando y aplicando el mismo principio de cortar y pegar como la única manera de hacer literatura. En este caso él también, como lo hace Arlt con su estilo “mezclado”, nos deja deliberadamente las huellas de su delito literario.

<sup>20</sup> Las lecturas literarias de los textos no literarios que lleva a cabo Piglia, se apoyan en las “lecturas irrespetuosas”, que asaltan los textos por donde menos se piensa, ya señaladas por Beatriz Sarlo: “así como la literatura habla de todo, textos no propiamente literarios recurren a los procedimientos artísticos para dar una forma a sus figuraciones, a sus historias, a sus juicios sobre el presente o sus proyectos de futuro. Desde esta perspectiva lee Berman el *Manifiesto comunista*, como proclama de la modernidad literaria y filosófica. También Schorske somete a una lectura crítica, en todos los sentidos, la *Interpretación de los sueños* de Freud: psicoanálisis en clave sociohistórica” (2003: 8).



relato; a menudo veo la crítica como una variante del género policial [...] Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria” (2001a: 15). Si “cualquier discurso reflexivo autoral [...] cabe en una narración ficticia” (Bratosevich 1997: 263); si la teoría y la crítica se pueden ficcionalizar y de hecho son ficción en tanto verdades construidas, ya que la crítica literaria no es otra cosa que una forma más de creación; una prolongación de la escritura en otra escritura (Yurkievich), en el caso de Arlt podemos aplicar el postulado en el sentido opuesto: si “criticar literatura es ya un modo de construir ficciones propias” (Bratosevich 1997: 264), construir ficciones (criminales) propias es también un modo de hacer crítica literaria.

La ficción de Arlt es su teoría; el mensaje cifrado que encontramos, como lo hace Arocena con sus textos, “debajo de lo escrito, encerrado *entre* las letras” (Piglia 2001b: 97). “No creo que existan escritores sin teoría”, asegura Piglia, y esta afirmación se demuestra cierta, no sólo por el contenido metanarrativo de Arlt expuesto con anterioridad, sino también por su propia ficción que, en este sentido, sirve de metaficción a sí misma, revelando el proceso de su propia creación. “La ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría”, continúa Piglia, “bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores” (2001a: 10). Que esta afirmación es acertada lo comprobamos en el caso del mismo Arlt, cuya literatura, negativa y delictiva, en una primera fase de la recepción le mereció justamente el mencionado destino. Esa situación la analizamos en los capítulos introductorios sobre las reacciones críticas a sus obras.

Si la escritura se ha convertido en crimen, ¿habrá mejor ejemplo de esa infracción e ilegalidad antiheroicas que un “clásico sin legitimidad”; un escritor que siempre “mantuvo la marca de la ilegitimidad” (Piglia 2001a: 22)? ¿Habrá mejor representante de la literatura vista como fragmentación reorganizada o como reiterabilidad y el reciclaje eterno de los textos, que un escritor cuyo estilo es mezclado, hecho de conglomerados, de restos, con desechos? Insertado en un cuento de Piglia y sirviéndole como eje principal para sus reflexiones teóricas, el texto ficcional de Arlt, aunque falsificado —o más bien precisamente por eso—, representa la teoría y la práctica del concepto de la autoría del propio Arlt, que coinciden por completo con las piglianas. Llevando toda la problemática al extremo, si aplicamos el principio del “plagio por anticipación” de Pierre Bayard (2009), que concluye que es una lectura posterior la que influye en la anterior, podríamos decir que es Arlt el primer postulador de la teoría sobre el concepto del autor y Piglia su mero plagiador.

## VII.9. TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA

La tradición literaria, para Piglia, tiene:

la estructura de un sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos. Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito. (En esto nunca seremos suficientemente borgeanos.) Por eso en la literatura los robos son como los recuerdos: nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes (1997: sin paginación).

Un hecho similar ocurre con la tradición crítica, siendo ella misma nada más que otro discurso ficcional, otra “verdad equivocada” y “falsificada” en el vocabulario de Arlt, igualmente basada en la regla de la citacionalidad. Esta propuesta pigliana sobre el saqueo y las copias se basada y es “saqueada” ella misma desde la visión de Beatriz Sarlo: “Una mezcla, sin duda, tan compuesta como la que, en mi hipótesis de este libro, caracteriza a la cultura argentina. Allí está el campo del saqueo o, como se decía antes, de las ‘deudas intelectuales’” (2003: 9). Como Piglia, Sarlo también aplicó de manera práctica lo que había desarrollado en el nivel teórico: redactó un libro con las mismas características que la cultura urbana de Buenos Aires que fue el tema, es decir, un libro mezclado, heterogéneo, compuesto de trozos discursivos más variados. Según Sarlo y Piglia, precisamente en esa variedad y combinatoria interminables reside la esencia de la cultura y la literatura argentinas: “Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla<sup>21</sup>” (2003: 15).

En concordancia con este principio, Piglia piensa la literatura nacional argentina en dos niveles. En un primer nivel la ve como una “historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches [...] desde Sarmiento hasta Lugones” (2001a: 64), como una historia en la que los autores son copias los unos de los otros, los argentinos de los europeos (De Angelis-Echeverría, Groussac-Miguel Cané, Hudson-Güiraldes) y los europeos de otros modelos. Cabe señalar, no obstante, que este principio no es exclusivamente “argentino”, sino que más bien refleja el funcionamiento general de la

---

<sup>21</sup> Como ejemplo de tal visión Sarlo toma “Corrientes por la noche”, la aguafuertes de Roberto Arlt en la que desfila una gran cantidad de personas que luego pasarán sus novelas:

Vigilantes, canillitas, “fiocas”, actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarios de compañías, cómicos, poetas, ladrones, hombres de negocios innombrables, autores, vagabundos, críticos teatrales, damas del medio mundo; una humanidad única cosmopolita y extraña se da la mano en ese desagadero de la belleza y la alegría. [...] Y libros, mujeres, bombones y cocaína, y cigarrillos verdosos, y asesinos incógnitos, todos confraternizan en la estilización que modula una luz supereléctrica (Arlt 1998: 231).

literatura como sistema. Uno de los ejemplos más famosos es Borges cuyo Pierre Menard, según Piglia, es copia del libro de Groussac titulado *Un énigme littéraire*, en el que apareció el motivo del *Quijote* apócrifo publicado antes del *Quijote* de Cervantes. Si ya existe un texto sobre el tema, es fácil escribir otro sobre un plagio posterior, argumenta Piglia (2001b: 127), construyendo así a un Borges que sería “Pierre Menard, autor de *Un énigme littéraire*”. Sin embargo, incluso si fuera así, si el argumento de Borges fuera retomado de Groussac, resultaría impertinente acusarle de plagiador precisamente por el cuento en el que se niega toda posibilidad del mismo.

Otro conocido ejemplo postulado por Piglia sería *Facundo*, el texto fundacional de la literatura argentina, que empieza con una frase escrita en francés, que es una cita y, es más, una cita mal citada, una cita falsa<sup>22</sup>. En este sentido la historia literaria pigliana representa una continuación (o una cita) de la teoría de las pseudoestructuras y del carácter ilusorio, ficticio, de la existencia argentina, introducida por Raúl Scalabrini Ortiz y Ezequiel Martínez Estrada que, según ellos, también se inicia con *Facundo* y culmina con los ensayos de Martínez Estrada (*Radiografía de la pampa*) y Héctor A. Murena (*El pecado original de América*). Su propuesta se basa en el tema de la alienación de la cultura hispanoamericana que nace con la desilusión de los conquistadores y colonos por la carencia de las riquezas, y luego continúa con el mestizaje forzado que impide la construcción de una tradición coherente, continua y propia. Como consecuencia, se han producido sólo pseudoestructuras<sup>23</sup>, formas falsas, es decir, “verdades equivocadas”.

Refiriéndose al aspecto existencialista de la literatura de Arlt, los críticos se solían preguntar cómo es posible que alguien escribiera de tal manera antes de Albert Camus (incluso se sabe que las ediciones francesas retrasaban la publicación de las obras de Arlt porque no querían dar a conocer a un precursor suyo y de Sartre). También nos podríamos preguntar cómo es posible que alguien escribiera de tal manera antes de Barthes, Eco, Derrida, Kristeva o Genette, que se consideran fundadores de la teoría contemporánea de los conceptos que analizamos a lo largo del capítulo. Estas convergencias, además de acreditar el funcionamiento literario postulado por los mismos conceptos, también demuestran que las formulaciones teóricas no empiezan a implementarse a partir del momento en el que se postulan, sino que más bien valen para todo el sistema literario, anterior y posterior (que, sin embargo, son la misma cosa; el mismo Texto). Los conceptos teóricos se aplican incluso antes

---

<sup>22</sup> Sobre este tema profundizamos en el capítulo sobre los “saberes del pobre”.

<sup>23</sup> El tema desarrollado también en “Una forma del problema argentino” (Sarlo 2003).

de formularse; no se “producen” con las teorizaciones, sino más bien definen el estado ontológico de la materia. Lo que se va sucediendo son las conceptualizaciones, las percepciones del funcionamiento literario, no el funcionamiento mismo.

Cuando la teoría contemporánea introduce el concepto de la literatura como plagio o “sistema de citas”, esta conceptualización –aunque estuvo en vigor incluso antes de ser postulada– arroja una nueva luz sobre el tejido literario de Arlt, cuyas características intrínsecas, no obstante, tampoco cambiaron con las nuevas percepciones. Cambiaron, insistimos, sólo las percepciones de esas características: fueron los críticos los que las reordenaron en una cohesión canónica. Reactualizando y recontextualizando los textos de Arlt, en su cuento “Nombre falso” y en las lecturas económicas del sistema literario que se fundan precisamente en ellos, Piglia consiguió producir una resignificación de la literatura de Arlt. En consecuencia, dicha revaloración le otorgó a Arlt un nuevo lugar dentro del canon literario, tanto argentino como mundial. Lo que de hecho realizó Piglia resucitando los principios narrativos y metanarrativos de Arlt fue preparar el terreno para sus propias conceptualizaciones y su propia literatura. La propuesta narrativa y teórica pigliana coincide con la arltiana, por lo que al escritor posterior, en una voluntad de autolegitimación, le resultó imprescindible reivindicar al anterior.

## VIII. UN DESCENSO AL MAELSTRÖM DE LA MODERNIDAD ARGENTINA

### VIII.1. MODERNIDAD Y MODERNISMO

La modernidad, como una específica mentalidad o experiencia del mundo, junto con su muy debatida fase “postrera”, la postmodernidad, a pesar de ser unos de los temas más ampliamente estudiados<sup>1</sup>, todavía presentan varias dificultades epistemológicas y metodológicas al ser abordadas. Además de cuestionar la posibilidad de una experiencia del tiempo y el espacio que sea compartida por todas las personas, así como la necesidad de periodizar y encasillar el conocimiento humano<sup>2</sup>, incluso si aceptamos dichas denominaciones, sus definiciones y delimitaciones siguen siendo problemáticas y susceptibles de interpretaciones muy diferentes. Por una parte, se puede afirmar que cada época tiene su propia modernidad (“no se puede entrar dos veces en la misma modernidad”, Berman 1991: 142<sup>3</sup>), o que una modernidad involucra múltiples modernidades particulares, sucesivas y simultáneas (Yurkievich 1996: 34). Por otra parte, se puede argumentar que a algunos países la modernidad no ha llegado todavía, o que ha llegado bajo una forma diferente (como, por ejemplo, el caso de la “modernidad periférica” en Latinoamérica, Sarlo 2003). Asimismo, mientras que unos críticos insistirán (pero cada vez menos) en que la postmodernidad representa una ruptura radical con la modernidad, otros explicarán que no es otra cosa que la fase final de la modernidad, su extensión (Calinescu 1987). O dirán que se trata más bien de dos caras de la misma moneda (“modernidad sólida” y “modernidad líquida”, Bauman 2003), o incluso que esas dos temporalidades al final son una (Lyotard 1998<sup>4</sup>).

---

<sup>1</sup> Entre los estudios más conocidos por su relevancia y renombre sobresalen los trabajos de Bauman (2003), Berman (1991), Calinescu (1987), De Man (1991), Eysteinson (1990), Habermas (1989), Hutcheon (1989, 2002), Harvey (1989), Jameson (1991), Jauss (2004), Lyotard (1994) y McHale (1987, 2002).

<sup>2</sup> Como afirma Yurkievich, “las periodizaciones siguen siendo cuestión de óptica” (1996: 323).

<sup>3</sup> Berman establece tres fases de la historia de la modernidad: la primera fase se extiende desde los comienzos del siglo XVI hasta los finales del XVIII; la segunda desde la gran ola revolucionaria de la década de 1790 hasta los finales del siglo XIX; y, por último, “nuestra fase tercera y final”, que empieza con el siglo XX. Para más detalles véase el capítulo “Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana” (1991: 1-27).

<sup>4</sup> “Cuando este argumento [la imposibilidad de captar un ‘ahora’] se aplica a la modernidad, resulta de él que ni ésta ni la mencionada posmodernidad pueden identificarse y definirse como entidades históricas claramente circunscriptas, de las cuales la segunda supuestamente viene ‘después’ de la primera. Hay que decir, al contrario, que lo posmoderno ya está implicado en lo moderno debido a que la modernidad, la temporalidad moderna, entraña en sí un impulso a excederse en un estado distinto de sí misma. Y no sólo a excederse, sino a resolverse en él una especie de estabilidad última, aquella a la que apunta, por ejemplo, el proyecto utópico, pero también el simple proyecto político implicado en los grandes relatos emancipatorios. Por constitución, y sin tregua, la modernidad está preñada de su posmodernidad. [...] La posmodernidad no es una nueva época, sino la reescritura de algunos rasgos reivindicados por la modernidad, y en primer lugar de su pretensión de fundar su

En todo caso, la *modernidad* es un término técnico ampliamente aceptado y utilizado, a pesar de las posibles controversias e imprecisiones. Como tal, siempre viene relacionado con una larga serie de transformaciones del mundo contemporáneo que, consecutivamente, producen un cambio de mentalidad que, a su vez, resulta en una subjetividad diferente. Esa subjetividad se expresa posteriormente mediante unos sistemas de representación diferentes, con una amplia gama de opciones estéticas innovadoras:

El escritor se instala en el ambiguo reino de la disociación, su conciencia se escinde, conciencia esquizoidea, dividida entre opósitos inconciliables, entre la realidad y deseo, entre su ineptitud ante el resistente mundo exterior y su omnipotencia intrapsíquica. Fraccionado por la doble vida, doble índole, el escritor, como recalca Flaubert, es a la vez un conciudadano y un semidiós. Zamarreado por la pugna entre el orden de la plenitud ideal y la vulgar temporalidad terrena, entre un imaginario cristiano y una moral atea, entre lo sublime y lo sensual, entre lo ascético y lo concupiscente, debe mudar alternativamente en terrestre y en anfibio, en pedestre y volador [...]. Sin posibilidad de integración satisfactoria (la completud se desplaza a un pasado mítico o a un futuro hipotético), el arte no consigue ya representar al hombre en su mundo concebidos ambos como totalidad armónica. Relegado el arte al dominio de las actividades superfluas, reducido a entretenimiento placentero, el artista rechaza la sociedad que lo margina y desampara (Yurkievich 1996: 17-18).

Los rasgos citados, fuertemente marcados por una discordia tanto interna y personal como externa y universal, constituyen las características básicas y distintivas de Arlt y su literatura. Con ella, como insistimos en varios momentos, se produce un giro en el paradigma de la literatura argentina, un giro que se realiza precisamente por la incorporación y la elaboración textual de varias características de la modernidad. En el presente capítulo leeremos su obra, sobre todo la ciudad de Buenos Aires y los personajes de Erdosain y el Astrólogo dentro de este marco. Entenderemos el fenómeno de la modernidad en el sentido que engloba dos movimientos, el modernismo y la vanguardia, según la conciben la crítica anglosajona y algunos de los críticos hispanoamericanos, entre ellos Saúl Yurkievich<sup>5</sup>:

---

legitimidad en el proyecto de emancipación de toda la humanidad a través de la ciencia y la técnica. Pero esta reescritura, ya lo dije, está en acción desde hace ya mucho tiempo, en la modernidad misma” (Lyotard 1998: 34-42).

<sup>5</sup> A diferencia de ellos, Octavio Paz expresa una fuerte crítica de tal nomenclatura. Dado que en lengua española se llama *modernismo* a la literatura de Rubén Darío, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Leopoldo Lugones, José Martí y Antonio Machado, entre otros, llamar *Modernism* a un movimiento posterior en treinta años a este “revela arrogancia cultural, etnocentrismo e insensibilidad histórica” (1999: 623). Según él, esos movimientos posteriores deberían llamarse “vanguardia”, como en Francia y en el resto de Europa, así como en la América hispana.

Pero la modernidad incluye también a la vanguardia iracunda, la del antiarte y la contracultura, a la negativa, atribulada, disfórica, la de la conciencia desgarrada, la de la alienación disociadora, la de la angustia existencial. [...] Esta vanguardia asume la vida fraccionada, *la pérdida del centro*, la imposibilidad de conciliar, se deja poseer por el absurdo generalizado, apela a la visión desintegradora y a la imagen descompuesta, se desmide y desescribe para dar cuenta por el desafuero de un mundo intolerable, inaceptable (1996: 35, énfasis agregada).

Vista desde esta perspectiva, la obra de Arlt, en la que predominan elementos vanguardistas (sobre todo expresionistas y futuristas) y que es una de las primeras en enfocar la vida en Buenos Aires como en una gran metrópoli, se acerca a las obras del modernismo mundial de los años 20 y 30 del siglo pasado: *Ulises* de Joyce<sup>6</sup>, *Tierra baldía* de Eliot, *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, entre muchas otras<sup>7</sup>. Arlt pertenece a un grupo de autores inspirados en la modernización que transforman sus fuerzas complejas y caóticas en nuevas formas estéticas, demostrando a la vez un entusiasmo ardiente y una crítica férrea del nuevo orden. Precisamente de la fusión de la exaltación y la maldición nacen el arte y el pensamiento modernistas, aún más complejos y paradójicos en los países latinoamericanos en los que no se produjo la modernización tal y como se la imagina en Occidente.

Raúl Bueno opina que los países latinoamericanos entraron en la modernidad por la “puerta falsa, la que conduce a su lado deslucido e indeseable” (2010: 12). Puesto que toda modernidad tiene una faz desarrollada y otra subdesarrollada, siendo la subdesarrollada la que en realidad posibilita al Primer Mundo permanecer en su modernidad más deseable y presentable, desde el momento mismo de su descubrimiento con el que empezaron la explotación y el capitalismo, Latinoamérica ha representado la otra cara de la moneda modernista. En ella se vive más bien una modernidad de ámbito simbólico (2010: 71), por lo que en las novelas de Arlt reconoceremos más rasgos de lo que Yurkievich llama

---

<sup>6</sup> Resulta curioso establecer esta vinculación cuando Arlt, por otra parte, en el prólogo a *Los lanzallamas* expresó un desprecio abierto hacia lo que considera esnobismo pretencioso, tanto de Joyce como de sus lectores.

<sup>7</sup> También se puede señalar el parentesco con el cine, el arte que se desarrolla en Buenos Aires precisamente en esa época, sobre todo con algunas películas expresionistas y el cine mudo alemán: *El gabinete del Dr. Caligari* y *Raskolnikow* (1920, 1923), de Wiene; *Dr. Mabuse, el jugador* y *Metrópolis* (1922, 1926), de Lang; y *Nosferatu* y *El último hombre* (1922, 1924) de Murnau, todas ellas anteriores a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, como explica Gnutzmann. “Más interesante que la temática resulta la comparación del tratamiento del espacio en el cine y en Arlt. En vez de un paisaje realista, el cine expresionista disuelve y *subjetiviza* el escenario, es decir, se trata de una puesta en escena simbólica, conseguida mediante una nueva concepción del espacio (la mayoría de las veces filmado en los estudios con decorados de cartón pintado) como exteriorización de obsesiones, angustias, deseos secretos, locura y pesadillas, es decir, de estados psíquicos y psicóticos” (Gnutzmann 2015: 33-34). Para una comparación detallada entre *Los lanzallamas* y *Metrópolis* véanse Gnutzmann (2003) y Schuchard (2001).

“contemporaneidad implícita” (nuevos procedimientos textuales que expresan la vertiginosa y multifacética realidad) que la “contemporaneidad explícita”, que representa la realidad moderna a través de las imágenes desarrollistas típicamente relacionadas con la época (1996: 98-99). Y si encontramos estos últimos, no representarán la Buenos Aires de los años 20 o 30, como es el caso de las aguafuertes, sino más bien una metrópoli imaginada, una Buenos Aires posible del futuro, como ya ha señalado Sarlo (2003). A través de su modernización literaria, Arlt figura modernidades ficcionales y simbólicas, demostrando la dirección que, según él, podría o debería tomar la modernización. “Era como si la deficiencia constatada en la realidad material pudiera ser suplida en la ‘realidad’ simbólica con los textos que decían, comparaban, promovían, expatriaban, trasplantaban, domesticaban y buscaban exportar modernidad” (Bueno 2010: 72).

A continuación examinaremos hasta qué punto las novelas de Arlt pueden ser vistas como una propuesta simbólica del desarrollo de la modernidad. Centraremos la lectura en varios componentes y características con los que este fenómeno se suele identificar, poniendo énfasis en sus interrelaciones. Indagaremos cómo el insaciable ideal del progreso, la industrialización, la urbanización, la desacralización, el desarrollo de los mercados y del capitalismo, la formación de la élite y la división en clases producen un maelström en la sociedad moderna y en los individuos, una atmósfera vertiginosa de contradicciones internas que originan angustia y alienación, causando una crisis social que será posible leer dentro del “esquema de persecución” postulada por René Girard. La gran urbe de Buenos Aires nos servirá de epítome de la modernidad, puesto que en ella se condensan todas las características enumeradas, mientras que *Erdosain*, *el Astrólogo* y *la Sociedad Secreta* se analizarán, por una parte, como ejes a través de los que se construyen paradigmas simbólicos de la modernidad y, por otra parte, como perseguidores y luego perseguidos (o chivos expiatorios) según dicha teoría de Girard.

## VIII.2. MAELSTRÖM DE LA MODERNIDAD

Sea cual fuere la definición de la modernidad que asumamos, el concepto siempre remite a lo nuevo e innovador, a lo *moderno*, que a la vez se nos presenta como una promesa y una amenaza ya que, por una parte, ofrece fe en un futuro mejor y, por otra, produce la sensación de perder la tierra firme y conocida bajo los pies. Aunque no se lo suele percibir como tal, uno



de los primeros teóricos de la modernidad fue Jean Jacques Rousseau quien percibía la vida humana como “torbellino social” –una metáfora que permanecerá, como veremos, en el imaginario crítico posterior– y advertía de su carácter inestable (1970 [1762]). Un siglo más tarde, Karl Marx, otro filósofo no habitualmente relacionado con el tema de la modernidad (aunque sí con el tema de la modernización), también se acerca a la misma conclusión, postulando la tendencia a la descomposición de la materia sólida como la condición fundamental de la vida moderna:

Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*; todo lo sagrado es profano, y los hombres al fin se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas (1888: 338<sup>8</sup>, énfasis agregado).

La relación entre el filósofo de la modernización y la modernidad (que advertía de los peligros de la concentración del capital en unas pocas manos, de las condiciones deplorables de los trabajadores y de la aparición de la conciencia de clase), por una parte, y el modernismo (la corriente en el pensamiento y el arte), por otra, que ahora parece lógica, la estableció Marshall Berman en el libro que fue mítico en su momento (1982). Para el título le sirvió precisamente la afirmación de la cita anterior: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. Es el *leitmotiv* con el que el teórico estadounidense designa el dinamismo de la economía y la cultura modernas, un dinamismo que, inevitablemente, influye en el cambio de mentalidad que, a su vez, produce una percepción y una subjetividad diferentes. Dicho de otro modo, la modernidad explícita determina la implícita; las dos se desintegran y fragmentan. Con esta lectura novedosa y el reconocimiento de la visión evanescente de la modernidad en Marx, como explica Berman (1991: 84), el *Manifiesto comunista*, el clímax de la descripción de la sociedad burguesa, se convierte en arquetipo de los movimientos modernistas que estaban por venir. El discurso de Marx se acerca a los de la primera generación de pensadores de la modernidad (Nietzsche, Hegel, Goethe, Stendhal, Rimbaud, Baudelaire, Dickens, Dostoievski, Rilke, Yeats, etc.) que sostenían que las cosas se disgregaban porque ya no había centro que las sostuviera, como explica también Yurkievich en la cita anterior (1996: 35).

---

<sup>8</sup> La cita de Marx es una traducción de Berman (1991: 89-90) que ha variado la traducción clásica de Samuel Moore (1888) en busca de mayor concreción y contemporaneidad del lenguaje. Puesto que toda su obra gira en torno a estas palabras, nos servimos de su traducción/interpretación encontrada en la edición en español.

Esta teoría de desintegración y desvanecimiento utiliza para su representación la imagen del maelström, fenómeno geológico de las costas escandinavas, introducido a la literatura por Julio Verne y Edgar Allan Poe. Se trata de un enorme remolino que se forma en el mar, girando sobre sí mismo y tragándose todo; una especie de desfiladero o agujero negro que succiona todo lo que se le acerca y del que resulta imposible escapar:

Se lo conocía por varios nombres, dados de acuerdo con el de las islas entre las que se desarrollaba<sup>9</sup> [...] y su origen era debido a los formidables choques entre las grandes corrientes de agua que descendían inversamente [...]. Estos choques formaban violentos remolinos de fuerza extraordinaria y terminaban en un embudo colosal en perenne hervor, en un vórtice furioso y aspirante a donde iban a parar con increíble violencia peces, maderos, barcos, hombres, todo cuanto se ponía al alcance de su sima succionante, para ser arrojados después, rotos, hechos trizas, por debajo de las aguas, a las costas desérticas de Noruega (Jauss 2004: 203).



Antigua *Carta Marina* referente al Maelstrom, o Moskenesstraumen, realizada por el obispo sueco Olaus Magnus.

Aunque Berman no aplica la expresión de manera explícita, el concepto del maelström coincide plenamente con la imagen de “todo lo sólido que se desvanece en el aire”, descrito,

<sup>9</sup> Maelstrom, Moskoëstrom, Mælstrøm, Mailström o también Moskstraumen se puede hallar en las costas meridionales del archipiélago noruego de las islas Lofoten, en la provincia de Nordland. El topónimo Maelstrom deriva de la palabra neerlandesa compuesta de las expresiones *malen* (“triturar”) y *stroom* (“corriente”), lo que quiere decir una “corriente trituradora”. En noruego el nombre más frecuente es Mosktraumen o Moskenstraumen (corriente de la isla Mosken).

es más, con un vocabulario marítimo y de la tormenta: “esta fuerza arrastra a todos los hombres y las mujeres modernos a su órbita, y los obliga a abordar la cuestión de qué es esencial, qué es significativo, qué es real en la vorágine en que vivimos y nos movemos”, mientras intentamos mantenernos “íntegros en medio del mar de futilidades y absurdos que amenaza con hacer naufragar sus ciudades y sus mentes” (1991: 301, 279). Con la alegoría del maelström se presenta una percepción novedosa del mundo: ya no se trata de un mundo compuesto por entidades conocidas y clasificables, sino de fragmentos rotos, literalmente escupidos a la superficie después de la succión y rotación frenética que les ha dado miles de vueltas y revueltas. No obstante, como el personaje que caía al centro del remolino en el cuento de Poe, el escritor moderno se queda maravillado ante lo que ve: ser moderno es, de alguna manera, “sentirte cómodo en la vorágine, hacer tuyos sus ritmos, moverte dentro de sus corrientes en busca de las formas de la realidad, belleza, libertad, justicia, permitidas por su curso impetuoso y peligroso” (Berman 1991: 365). El hombre es a la vez sujeto y objeto de la modernización; él cambia el mundo que recíprocamente lo transforma a él. Es un pacto tanto voluntario como necesario, cargado de contradicciones de las que no logra escapar ningún aspecto de la vida y que, de hecho, *son* la modernidad.

En su ciega persecución del progreso, de un avance permanente y una construcción infinita, exponencial, la modernidad destruye todo lo que encuentra en su camino, a manera de un verdadero maelström. La condición de una nueva vida es la destrucción de la vida anterior, y luego de la vida actual, incluso de la vida futura. La modernidad contiene su propia dialéctica y todo conlleva su contrario: se destruye para poder construir y todo está construido para poder ser destruido, en concordancia con el insaciable imperativo desarrollista que, por su condición ontológica, nunca podrá ser definitivamente alcanzado. Según Jauss (2004: 82), esta época acepta inevitablemente el principio entrópico según el cual la destrucción es parte alícuota de toda operación constructora. El circuito de la modernización se alimenta de su propia extinción, por una parte, y sofoca su propio sustento, por otra. Para Berman, ahí reside la verdadera tragedia: a precio de hacer avanzar y expandir, la modernidad succiona no sólo lo “tradicional” y “premoderno”, sino también lo más vital y hermoso del propio mundo moderno. Por el bien de lo moderno, paradójicamente, se debería preservar lo antiguo y rechazar lo nuevo (1991: 310-314). El maelström se traga todo, sin piedad, incluso a sí mismo. En la modernidad todo se desvanece en el aire, hasta ella misma.

Dadas sus contradicciones internas, las reacciones ante la modernidad son igualmente discordantes. Las novelas de Arlt expresan una modernolatría hechizada, sobre todo por los

avances técnicos y científicos, pero son antimodernas a la vez, puesto que señalan una fuerte división en clases que, como consecuencia de la implementación de los megalómanos postulados capitalistas, obsesiona al individuo, adicionalmente perturbado por su “conciencia esquizoidea, dividida entre opósitos inconciliables” indicados arriba (Yurkievich 1996: 17). Bajo la luz del desarrollo económico burgués –que sobrentiende la propiedad privada, el trabajo asalariado y la persecución de ganancias como modelo de vida (todas juzgadas, pero también practicadas por Arlt y sus personajes)–, el ideal humanista del autodesarrollo obtiene nuevo sentido en la modernidad. La velocidad, la rentabilidad, el poder y las ganancias son las metas del hombre moderno, reconocibles incluso en la personalidad de Arlt que se apura a redactar cada vez más textos y venderlos a las editoriales, pero aún más en Erdosain y la Sociedad Secreta, como se mostrará en los párrafos que siguen.

### VIII.3. LA METRÓPOLI DE ARLT

*Las ciudades son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre; lo moldean cobarde, astuto, envidioso, y es la envidia la que afirma sus derechos sociales, la envidia y la cobardía.*

Roberto Arlt, *Los siete locos*

La ciudad moderna, pasmosa, atrapante, llena de posibilidades, pero a la vez competitiva, mercantil, siniestra y aterradora, es una contradicción por excelencia, un verdadero microcosmos o maelström de la modernidad. Desde las nuevas construcciones que echaron abajo los edificios que existían desde hacía siglos<sup>10</sup>, rascacielos, cables telegráficos, trenes, tranvías, carteles, luces de neón, hasta la sensación de angustia y desesperación existencial, la alienación y la imposibilidad de comunicarse, Buenos Aires es una verdadera selva de símbolos modernos. Tanto la Buenos Aires “real”, que encontramos en los mapas geopolíticos, como la Buenos Aires “análoga”, es decir, la Buenos Aires representada por Arlt y recorrida por sus personajes, una ciudad en la que se combinan elementos reales e

---

<sup>10</sup> El Cabildo de Buenos Aires que funcionó como ayuntamiento desde la fundación de la ciudad en 1580, pero que fue demolido en 1889 por la apertura de la Avenida de Mayo, es un ejemplo claro de la destrucción en función de la construcción que se parece a los proyectos analizados por Berman, especialmente al proyecto de Robert Moses en Nueva York quien sacrificó barrios enteros para la construcción de una inmensa y grandiosa autopista. Véanse “Robert Moses: el mundo de la autopista” en Berman (1991: 303-328) y Caro (1974).

imaginarios<sup>11</sup>. Cabe advertir que dichos arquetipos, aunque puedan parecer tópicos y ya gastados en la actualidad, eran verdaderamente originales e innovadores al comienzo del siglo XX cuando escribe Arlt y cuando su escritura, entre otras, lleva a la literatura argentina hacia una nueva dirección, una dirección que será seguida hasta la contemporaneidad. “Con los modernistas<sup>12</sup> comienza otra temporalidad y otra subjetividad: las nuestras”, puntualiza Yurkievich (1996: 40).

Introducido por Aldo Rossi (1981) en sus análisis de las representaciones pictóricas italianas del siglo XVI en las que se combinaban elementos “reales” y míticos, el concepto de la “ciudad análoga”, que en general supone una penetración de los elementos imaginarios o de la memoria y del pasado<sup>13</sup>, en el caso de Arlt significa una incorporación de los elementos de un futuro imaginado, de una ciudad que Buenos Aires pudiera llegar a ser si el proceso de la modernización continúa en la dirección prevista. Los elementos de la “modernidad explícita”, como ya se ha señalado, no corresponden con la Buenos Aires de los años 20 y 30, sino que admiten muchos componentes imaginados. Esos elementos son expresados mediante una “modernidad implícita” de innovaciones técnicas y lingüísticas –como, por ejemplo, el vocabulario de la tecnología y la geometría, el rechazo del buen gusto, el estilo violento, discontinuo y heterogéneo–, sobre las que profundizamos en los capítulos sobre los “saberes del pobre” y la “mala escritura”.

Roberto Arlt es uno de los representantes más elocuentes de la modernidad (argentina, pero también universal) precisamente por esa concordancia entre la atmósfera prevaleciente del entorno, por un lado, y el estilo, por el otro. La clave de esta consonancia se puede encontrar en la interrelación expresionista de una larga serie de componentes aparentemente opuestos y contradictorios: la ciudad y el individuo, lo exterior y lo interior, lo público y lo privado, el objeto y el sujeto. Entre ellos se cierra un círculo vicioso que de nuevo remite al concepto del maelström, a un volteo imparable: la perturbadora realidad del entorno moderno, con todas sus turbulencias, influye en la percepción de los personajes y, consecutivamente, sus conciencias perturbadas influyen en la percepción del mundo a su alrededor<sup>14</sup>. “El yo se confunde así con

---

<sup>11</sup> Buenos Aires es lo que Erdosain nos dice que es y, como tal, es parte de su visión más amplia del mundo: “El objeto representado, sin que sus rasgos objetivos o su alma se alteren, adquiere dimensiones de un universo inédito hecho de vestigios e imágenes incoherentes, a veces hasta incompatibles, sacadas del depósito indefinido de la memoria colectiva” (Komi 2009: 18).

<sup>12</sup> Como ya queda explicado, para Yurkievich el término “modernista” supone lo “vanguardista”.

<sup>13</sup> El concepto fue definido como tal por Boyer (1998: 32-33).

<sup>14</sup> Introduciendo el urbanismo como tema, Arlt se acerca a sus dos modelos literarios: Dostoievski y Baudelaire. La larga línea de personajes solitarios y atormentados en la literatura moderna la inicia Dostoievski en su novela *El doble* (1846). En ella la personalidad del protagonista, Yákov Petróvich Goliadkin, se parte en dos, como dice el título (iniciando así también el tratamiento de otro tema literario muy difundido, el del doble). La herencia de

el mundo externo y contempla su imagen refractada. El espacio se vuelve un espejo de la conciencia que lo percibe y los personajes se desplazan en medio de una proyección del propio yo” (Komi 2009: 147)<sup>15</sup>. Moviéndose por lo que llama “zona de la angustia”, materializada en su percepción<sup>16</sup>, Erdosain en realidad se mueve por su propio estado de la mente.

La ciudad arltiana se delinea en metáforas geométricas (triángulos, pirámides, rectángulos, cuadrados, cubos, tetragramas, pentagramas, cilindros, etc.) y esa técnica luego se proyecta a la representación de los sentimientos y estados de la mente de los personajes. Un “rencor cóncavo” lo encontramos ya en *El juguete rabioso* (2011:157); el dolor de Erdosain en *Los lanzallamas* estalla en un “poliedro irregular” (2004: 78). Esta exteriorización de lo interno y la recíproca interiorización de lo externo (Komi 2009), o la “psicologización del espacio” (Gnutzmann 2015: 34), Noé Jitrik la relaciona con el cubismo y el ultraísmo: “Hay un ‘ver’ bajo formas geométricas generalmente metálicas: cubos, rombos, líneas, ángulos, cuadrados, convexidad, cristales (por un lado) y metales, acero, bronce, Portland, vidrio, esmeril (por otro)”, con el que, ante todo, se crea un clima de abstraccionismo (1976: 111).

Como expresiones materiales de la modernidad en Buenos Aires podemos destacar lo siguiente (comparándolo simultáneamente con la metrópoli de todas las metrópolis; la ciudad de Nueva York, cuyo modelo de desarrollo fue seguido por la capital argentina): los puentes (el Puente de la Mujer como el Puente de Brooklyn), parques (el Parque Tres de Febrero como Central Park), fábricas y parques industriales, centros comerciales (Galerías Pacífico como los *malls* de Manhattan), estatuas (el Obelisco como la Estatua de la Libertad), el puerto con los barcos, las oficinas y los rascacielos (Puerto Madero, con la famosa Torre YPF, como Manhattan), grandes y amplias avenidas (la Avenida de Mayo y la 9 de julio, ejes principales

---

Dostoievski en la literatura de Arlt ya es un tópico, como la de Baudelaire, en cuyo *El spleen de París* la metrópoli francesa también desgarró las mentalidades de los individuos.

<sup>15</sup> Muchos críticos han encontrado la raíz de dichas deformaciones en el estatus social o en las perturbaciones existenciales de los personajes. Véanse Guerrero (1972a, 1972b, 2000), Pastor (1979, 1980), Renaud (1989, 2000), Rivera (1968).

<sup>16</sup> “Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos, tan espesos como las ovas de un arenque.

Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo.

Tal era la explicación que Erdosain se daba cuando sentía las primeras náuseas de la pena” (Arlt 1995: 19-20), a manera del personaje del famoso cuadro de Munch, podríamos agregar. Su experiencia distorsionada y fragmentada del mundo proviene, por una parte, de la misma discontinuidad y heterogeneidad de los espacios a su alrededor, pero también del desequilibrio de sus sentimientos y estados de la mente. Ambos imposibilitan un realismo insobornable practicado por los precedentes de Arlt.

de la ciudad; la Avenida Corrientes, una de las arterias más importantes de tráfico; la Avenida Santa Fe, la arteria comercial, como la famosa *Fifth Avenue*), carreteras y autopistas (Panamericana como la legendaria *Route 66*), metro (el “Subte”, el primer sistema de transporte subterráneo en todo el Hemisferio Sur, como el *subway* estadounidense o el *tube* o *underground* británico) y muchos, muchos más. Este tipo de imaginario urbano, que sustituye al antiguo ensueño rural o del suburbio, aparece en todos los textos de Arlt, pero es particularmente patente en las aguafuertes en las que el autor llega a analizar y criticar esta fiebre modernólatra de la que, no obstante, también se contagian sus propias obras.

El rasgo principal por el que la metrópoli es el emblema más representativo de la modernidad —“the privileged figure of modernity”, “a metaphor of modernity” (Chambers 1990: 55)—, además de los símbolos físicos de la época, reside en la máxima concentración y la máxima visibilidad de contrastes y contradicciones, en imposible congruencia de sus componentes. Con respecto a esa característica, Buenos Aires tampoco es una excepción. Los desplazamientos de Arlt (trazados en las aguafuertes) y de sus personajes (trazados en las novelas), sobre todo de Erdosain, que observan la ciudad como verdaderos *flâneurs* —a manera de Baudelaire, quizá el *flâneur* más famoso del mundo, que pasea por los bulevares parisinos—, componen una cartografía de contrastes, en primer lugar sociales, pero también relacionados con los estados de ánimo de la persona errante. Trasladando la representación geométrica, tan practicada por Arlt, a nivel de la crítica, se podrían dibujar círculos concéntricos que correspondieran a las zonas por las que pasa Erdosain, demostrando cada uno de ellos un nivel más alto de alivio de las penas que experimenta el hombre moderno. En el círculo central estaría la ciudad de Buenos Aires, con sus particiones fuertes y ostensibles en zonas ricas (el norte) y pobres (el sur); modernas y cosmopolitas, de la clase alta (el este), y suburbanas e industrializadas, de la nueva clase media (el oeste); en partes tradicionales y localistas (el norte y el sur), y partes modernas y universalistas (el oeste)<sup>17</sup>. El vagabundeo y el vaivén de Erdosain entre dichas zonas revela una división frustrada y un enredo paradójico de sus deseos y sentimientos; es igualmente atraído por los beneficios y la seguridad que relaciona con las partes ricas como por las zonas inestables del lumpen y del crimen.

---

<sup>17</sup> Dicha división es argumentada y estudiada con más detalle por Gorelik (1998) que sitúa la investigación de los espacios públicos y la cultura urbana porteñas en la época delimitada por la culminación del proceso de la inmigración (los años 80 del siglo XIX) y la Década Infame (los años 30 del siglo XX), lo que representa precisamente el marco en el que se escriben las obras de Arlt relevantes para el presente análisis.

El siguiente círculo lo dibujaría la zona industrial de la periferia, por la que pasa Erdosain en su camino al campo<sup>18</sup>, a la quinta del Astrólogo en Temperley, alrededor del cual se encierra el tercer círculo, el de los paisajes y sentimientos idílicos que despiertan esperanza en el alma atormentada. No obstante, los espacios bucólicos tampoco logran solucionar los problemas del hombre moderno y él da un paso más adelante en su huida. El cuarto y último círculo concéntrico lo encerraría el mundo alternativo propuesto por el Astrólogo: solamente allí –en una utopía– se lograría sentir el alivio de la angustia humana.

No obstante, en una vuelta maelstrómica, la imaginada solución de los problemas nos remite precisamente a su causa inicial: a una ciudad. La ciudad del Rey del Mundo diseñada por la Sociedad Secreta, que cuadra perfectamente con la imagen de las utopías urbanas fantásticas captadas por Foucault (1991), sorprendentemente, no es otra cosa que una distorsionada prolongación del mundo existente. En ella se construirían los mismos edificios y regirían los mismos principios de la destrucción, la explotación y la tiranía, sólo que el centro del poder sería trasladado a las manos de la Sociedad. Las ciudades, que son los “cánceres del mundo”, como afirma Arlt en *Los siete locos* (1995: 163), son a la vez la propuesta de un nuevo orden posible. Son tanto remedio como veneno; el *pharmakon* moderno; el único orden posible. Percibida de esta manera, la serie de círculos concéntricos termina justamente donde empezó: en su propio origen, y se alimenta de su propia extinción, como el uróboros, la serpiente que se come su propia cola. El uróboros y el maelström son las imágenes autofágicas del destino humano: destruir para construir lo mismo<sup>19</sup>, construir para destruirlo. Resolver los problemas creados por la modernidad con más modernidad, esa es la paradoja moderna, tanto trágica como inevitable.

---

<sup>18</sup> En esta ruta de tránsito, tanto físico como narrativo y metafórico, un papel importante lo desempeñan los trenes y las estaciones ferroviarias, otros símbolos típicos de la modernidad. En Arlt, estos espacios transitivos son ambientes propicios para el despliegue reflexivo, de la misma manera que las calles en la gran urbe. Según avanza el vagabundeo por las calles, o el viaje por las vías férreas, se profundiza también la ponderación y los personajes se alejan cada vez más de los lugares físicos en los que se encuentran para entrar en los ámbitos de lo existencial y metafísico. Una fase similar de la escritura la tuvo también Borges al regresar a Argentina de Europa y redescubrir su ciudad natal, lo que queda representado en sus primeras obras, sobre todo en la colección poética *Fervor de Buenos Aires* (1923).

<sup>19</sup> La misma situación la reconocemos con respecto a la problemática de la autoría en el correspondiente capítulo. Allí se trata de quemar un libro para poder escribirlo de nuevo; siempre un mismo Libro.



#### VIII.4. “VIAJE TERRIBLE” DEL HOMBRE MODERNO

El concepto del maelström, introducido a la literatura por Verne y Poe, dos iniciadores de la ciencia ficción y la novela de aventuras, y al que posteriormente se le añadió la explicada simbología relacionada con la modernidad, reaparece, curiosamente, en otras dos obras hispanoamericanas, figurando el término manifiestamente en los títulos: *Maelstrom* del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (1926) y *Mosko-Storm. El torbellino de las grandes metrópolis* de la peruana Rosa Arciniega (1933). Mientras que en la primera obra el fenómeno se realiza más bien de una manera íntima y subjetiva –el narrador alude a las “emociones retorcidas, trenzadas, maelstrómicas”, a un “terremoto interior” (1926: 20, 100)–, en la segunda se hace una crítica abierta, incluso moralizante, de las pesadillas tecnocráticas y desarrollistas de las grandes urbes:

Este era un Mälstrom técnico, un Mälstrom científicamente calculador, del cual no podía escapar el humano puesto al alcance de su enorme círculo absorbente [...] Éste abría su cono succionante [...] recubriéndose para ocultar su peligro, con las galas de todas las aparentes fastuosidades, con el lujo, con la comodidad, con la riqueza, con soberbias edificaciones, con todos los adelantos, en fin, del progreso material [...] pero debajo, hondo y profundo, agitaba sus tentáculos el gran pulpo, el terrible monstruo de las fauces insaciables – el hambre, la miseria, los vicios, la ambición, el lujo, las comodidades – abriendo embudos aspirantes (citado en López Parada 2011: 568).

Como venimos señalando, los dos tipos de esta experiencia tormentosa, tanto interna como externa, pueden ser también reconocidos en las novelas de Arlt. En ese contexto además resulta interesante un cuento posterior suyo en el que el fenómeno del maelström, no obstante, reaparece en su forma más original y textual. Levantándose como un verdadero torbellino en las aguas del Pacífico, el maelström de “Un viaje terrible”, aunque no aparece bajo tal denominación, remite ineluctablemente al aspecto literario que le dieron Julio Verne y Edgar Allan Poe. En los capítulos finales de *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869), durante el escape de los prisioneros del *Nautilus* que coincide con momentos de mucha agitación en el mar, se oye a los tripulantes repetir la palabra “maelstrom”. En “Un descenso al Maelström” (1841) de Poe, un pescador cuenta su experiencia de haber sido atrapado por “uno de los huracanes más terribles que hayan caído jamás del cielo” (sin paginación) y en el relato de Arlt, publicado cien años después, se narra una historia con la misma temática marinera.

El hecho de que Arlt, como gran aficionado al género policial, fantástico y de aventuras, conocía la literatura de Verne y Poe, queda materialmente comprobado por Scroggins (1981:

27, 45-56) que elabora su itinerario lectivo a partir de las referencias abiertas o intertextuales que aparecen en sus textos periodísticos. A dichos autores los menciona en varias aguafuertes, sobre todo en las que se basan en los episodios reales de la crónica policial. Arlt celebra a Poe como gran padre del género detectivesco: “Todos estos investigadores son hijos de Dupin, que en ‘El crimen de la calle Morgue’, abre la serie de historias macabras que habrían de apasionar al gran público” (Scroggins 1981: 46). Además de “El crimen de la calle Morgue”, Arlt deja pruebas textuales de que leyó otros dos cuentos de Poe: “El hombre de la multitud” (elogiado en el artículo “En las calles de la noche”) y “El gato negro” (¿se inspirará “El gato cocido”, uno de sus cuentos más conocidos, en este relato tenebroso?). Las notas macabras, perversas y angustiadas de los cuentos de Poe, concluye Scroggins, “se funden con la percepción que tenía Arlt de Buenos Aires hacia 1929 creando así una síntesis de personajes de la realidad cotidiana y temas de la literatura universal” (1981: 46), profundizando así las características de la explicada ciudad análoga.

Aunque no encontremos una referencia directa a *Veinte mil leguas de viaje submarino* o “Un descenso al Maelström” en los textos de Arlt, las coincidencias que con dichas obras se reconocen en “Un viaje terrible” no dejan de llamar la atención. A diferencia de los personajes de Verne que pierden la conciencia durante la huida y al final se hallan sanos y salvos en las costas de Noruega, el pescador de Poe queda pasmado con lo que ve. Frente a una “manifestación tan maravillosa del poder de Dios”, el miedo y la preocupación por su propia vida pasan a segundo plano: “Sentí el deseo de explorar sus profundidades, aun al precio del sacrificio que iba a costarme, y la pena más grande que sentí fue que nunca podría contar a mis viejos camaradas de la costa todos los misterios que vería”. En este deseo hechizado, hipnotizado, de explorar todas las facetas del fenómeno monstruoso, de llevar todas sus posibilidades al extremo, a costa de la propia vida, radica la clave del ya explicado simbolismo del concepto del maelström, tan aterrador como fascinante.

Las características de lo indescriptible (“Sería una locura tratar de describir el huracán que siguió. Los más viejos marinos de Noruega jamás conocieron nada parecido”) y lo fatal (“Con el viento que nos arrastraba, nuestra proa apuntaba hacia el remolino del Ström... ¡y nada podía salvarnos!”), aceptadas, sin embargo, con una asombrosa tranquilidad, las volvemos a reconocer en Arlt, por lo que el cuento “Un viaje terrible” adquiere indirectamente las características simbólicas de la modernidad, continuando y cerrando así la temática introducida en las aguafuertes y las novelas. Los viajeros del *Blue Star* contemplan “con ojos dilatados” el desagadero terrible al que se van acercando y, mientras unos se vuelven locos

por la inflexibilidad del destino que le espera, corriendo con pánico y produciendo un “teatro de diversos excesos” (2008: 775), y otros, al contrario, se quedan paralizados por la angustia, el narrador, simbolizando al hombre y al escritor moderno, mantiene la serenidad precisamente para poder experimentar las características casi fantásticas de la modernidad, sentir las en su propia piel, y luego llevar a cabo lo que le parecía tan valioso al personaje de Poe: narrar y (re)presentar los hechos inverosímiles en su discurso<sup>20</sup>. Ante tales acontecimientos el lenguaje se demuestra demasiado débil, incapaz de transmitir las sensaciones, hecho que en el texto de Arlt se intenta compensar –vanamente, huelga decir– con una gran variedad de superlativos que a veces incluso aparecen retorcidamente duplicados: “una de las más sorprendentísimas historias”, “está archirrequeteprobado”, “lo más impresionante” (2008: 733-737). Según López Parada, en este cuento Roberto Arlt se propone, en efecto, “representar lo irrepresentable: el terror del futuro, la forma prefigurada que adopta una tragedia de lo venidero”, un fenómeno que, excepto en el arte, se produce también en la política, por lo que estos dos niveles resultan curiosamente entrelazados, formando una “alianza antinatural” (2011: 569, 564).

Antes de pasar a analizar esta vinculación en el siguiente apartado, cabe señalar que en el intento frustrado de representar esta “espantosa grandeza” del maelström, que reaparece en Arlt después de Poe, Verne, Cardoza y Aragón y Arciniega, además de una simple recurrencia de los motivos, de nuevo reconocemos el ya elaborado principio de la reescritura como modelo de la escritura. De la misma manera que lo vimos en el caso de otra historia marinera de Arlt, “El octavo viaje de Simbad el marino”, en el que se narra una continuación de ese famoso episodio de *Las mil y una noches*, en “Un viaje terrible” se cuenta una nueva versión del famoso relato del gran remolino de las costas noruegas. Julio Verne, el primero en representar el fenómeno, también era conocido por escribir continuaciones de algunas historias suyas, como *El secreto de Maston*, y de las de otros autores. Su novela *La esfinge de los hielos* es una continuación de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Poe. Apropiándose del motivo del maelström, de la misma manera que de los temas y los personajes de *Las mil y una noches*, Roberto Arlt de nuevo se apodera del capital cultural universal, insertándose a la

---

<sup>20</sup> Con anterioridad, cuando el buque se enfrentó a otra catástrofe, la del incendio, el narrador explicó las razones de su postura (justificando así el hecho de que la situación, al fin y al cabo, resulta captada y contada), pero no sin ironía y cinismo tan característicos de la literatura arltiana: “Estoy en disposición de facilitar estos datos porque fui el único que no echó a correr en busca del capitán; primero, porque los otros ya estaban en camino; segundo, porque he aprendido que siempre que se produce un tumulto a causa de un peligro lo más práctico es mantenerse apartado” (2008: 742). Además de por el suceso fantástico en el mar, el narrador se queda maravillado también por el comportamiento de sus compañeros pasajeros: “¡Qué curiosos los fenómenos psíquicos que sobrevienen en los momentos de terror!” (2008: 771).

vez en el mismo y estableciendo nuevas relaciones intertextuales con otros representantes suyos.

### **VIII.5. LA SOCIEDAD SECRETA Y ERDOSAIN**

De la misma manera que en la metrópoli representada por Arlt, los rasgos arquetípicamente modernos los encontramos también en su visión de la Sociedad Secreta, una organización que se propone ser completamente diferente de todas las anteriores. Su instauración se basa en el imperativo principal de la modernidad: borrar el pasado y crear un presente auténtica y radicalmente nuevo (De Man 1991). “Cuando yo hablo de una sociedad secreta, no me refiero al tipo clásico de sociedad, sino a una supermoderna” (Arlt 1995: 41), anuncia el Astrólogo, el cerebro la organización:

Mi idea es organizar una sociedad secreta, que no tan sólo propague mis ideas, sino que sea una escuela de futuros reyes de hombres. Ya sé que usted me dirá que han existido numerosas sociedades secretas... y es cierto..., todas desaparecieron porque carecían de bases sólidas, es decir, que se apoyaban en un sentimiento en una idealidad política o religiosa, con exclusión de toda realidad inmediata. En cambio, nuestra sociedad se basará en un principio más sólido y moderno: el industrialismo, es decir, que la logia tendrá un elemento de fantasía, si así se quiere llamar a todo lo que le he dicho, y otro elemento positivo: la industria, que dará como consecuencia el oro (Arlt 1995: 137).

El fundador de la asociación es fielmente seguido por Erdosain, un sujeto en fuerte desacuerdo con su entorno que busca posibilidades alternativas, para expresarlo con la terminología modernista. El deseo inicial de Erdosain, que en este sentido sería una continuación de Silvio Astier, fue acabar con la vida descarnada como producto del aparato socio-político capitalista y proponer lo que Bueno denomina una “modernidad alternativa” (2010: 85), basada en los postulados socialistas triunfantes en la época (la Revolución Rusa). A lo largo de la presentación del plan de la construcción de la Sociedad Secreta en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, no obstante, vemos como Erdosain se va convirtiendo precisamente en lo que pretendía aniquilar.

Ya Max Weber (2012 [1904]) describió la sociedad moderna como una “jaula de hierro” de la que no es posible escapar y a la que es imposible esquivar; una jaula que deshumaniza al hombre convirtiéndolo en un ser sin espíritu, sin corazón y sin ser. O con “ser”, pero “a través

de un crimen”, como propone Arlt en uno de los capítulos de *Los siete locos* (1995: 80). La ironía percibida por Berman, según el cual los críticos de la “jaula de hierro” llegan a ser los guardianes de la misma, puesto que ellos también están desprovistos de su dignidad y libertad (1995: 15), la podemos aplicar a dicha condición de la Sociedad Secreta. Una asociación que se propone trocar el orden social imperante a través de una revolución social, pero que planea conseguirlo engañando y explotando a la gente, no avanza muy lejos del sistema contra el que supuestamente reacciona. Es más, en una de sus prédicas, el mismo Astrólogo menciona la metáfora de la jaula que recuerda irresistiblemente a la weberiana, añadiéndole la posibilidad de escapar, pero sólo para liberar la fiera que estaba dentro:

¿Ha visto usted un tigre en una jaula? Lo mismo es el hombre *que quiere conseguir algo grande*. Va y viene frente a los barrotes. Otros se fatigarían. Él no. Va y viene como una fiera. Minutos, horas, meses, años... montones de cuatrocientos mil cuatrocientos minutos... dormido y despierto, sano y enfermo. Es como una fiera, va y viene. En cuanto el destino se descuida, la fiera de un gran salto traspone la muralla, y ya no la cazan más... (Arlt 2004: 94, énfasis agregado).

Esta fiera que quiere “conseguir algo grande” es una perfecta definición del hombre moderno, representado en la narrativa de Arlt por la figura del Astrólogo. Justamente por la megalomanía, por los deseos contradictorios desmesurados, el plan se le va de las manos a su propio creador –como todo proyecto modernista, al fin y al cabo, como advierte Berman (1991); ésta es la maldición de la época– y, a manera de un Frankenstein moderno, se apodera de su propia lógica imparable que, devastando todo lo que encuentra en el camino, llega a convertirse en un verdadero maelström. De manera incontrolable e imprevisible, una cosa lleva a la otra y se forma una cadena infinita e imparable de víctimas colaterales:

¿Así que le interesa de dónde sacaremos los millones? Es fácil. Organizaremos prostíbulos. El Rufián Melancólico será el Gran Patriarca Prostibulario... todos los miembros de la logia tendrán interés en las empresas... Explotaremos la usura... la mujer, el niño, el obrero, los campos y los locos. En la montaña... será en el Campo Chileno... colocaremos lavaderos de oro, la extracción de metales se efectuará por electricidad. [...] ¿Se da cuenta? Llevaremos engañados a los obreros, y a los que no quieran trabajar en las minas los mataremos a latigazos. ¿No sucede eso hoy en el Gran Chaco, en los yerbales y en las explotaciones de caucho, café y estaño? Cercaremos nuestras posesiones de cables electrizados y compraremos con una pera de agua a todos los polizontes y comisarios del Sur. *El caso es empezar* (Arlt 1995: 138, énfasis agregado).

### VIII.5.1. SOCIEDAD PERFORMATIVA

Como queda claro, el Astrólogo no es sino un empresario que sabe muy bien cómo manipular a la gente. El arte de la estrategia que desarrolla excede a su desinformación, lo que le permite aprovecharse de la desesperación de los que le son inferiores, Erdosain incluido:

Vea que por ahora lo que yo pretendo hacer es un bloque donde se consoliden todas las posibles esperanzas humanas. Mi plan es dirigirnos con preferencia a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes. Además, acogeremos a los que tienen un plan para reformar el Universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados –no se dé por aludido, Erdosain–, a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar [...] Nos dirigiremos en especial a las juventudes, porque son más estúpidas y entusiastas. Les prometeremos el imperio del mundo y del amor... Les prometeremos todo... ¿me comprende usted?... (Arlt 1995: 41, 137).

En tiempos desacralizados y desmitificados –“La felicidad está en quiebra porque el hombre carece de dioses y de fe” (Arlt 1995: 134)–, el Astrólogo ofrece al hombre perdido justamente lo que necesita: otro mito y otra deidad, esta vez humana:

La felicidad de la humanidad sólo puede apoyarse en la mentira metafísica... Privándole de esa mentira recae en las ilusiones de carácter económico..., y entonces me acordé que los únicos que podían devolverle a la humanidad el paraíso perdido eran los dioses de carne y hueso: Rockefeller, Morgan, Ford... y concebí un proyecto que puede parecer fantástico a una mente mediocre. Vi que el callejón sin salida de la realidad social tenía una única salida... y era volver para atrás (Arlt 1995: 134).

“Volver para atrás”, es decir, terminar la serie de los círculos concéntricos empezándola de nuevo con el primero; alimentarse de la propia extinción; destruir para construir – estos son los principios del maelström de la modernidad, como queda explicado en los párrafos anteriores. En otras palabras: reproducir la misma ciudad de la que se intenta escapar, incluso en la utopía pensada como la única salvación.

La imposibilidad de saltar de este círculo vicioso parece estar clara para los mismos fundadores de la idea del cambio: “Yo sé que no puede ser, pero hay que proceder como si fuera factible”; “Crearemos así un ficticio cuerpo revolucionario” (Arlt 1995: 136, 150). En varias oportunidades, la Sociedad Secreta reconoce no sólo la inejecutabilidad del proyecto, sino también la absoluta falta de necesidad de hacerlo. En los tiempos modernos, en los que resulta prácticamente imposible averiguar y confirmar las informaciones que provienen de

una enorme cantidad de fuentes y se expanden a una increíble velocidad, el sistema de referencia a lo real resulta inalcanzablemente dislocado, por lo que muchas veces resulta imposible distinguir la “verdad” de la “mentira”. En tales condiciones, la realidad adquiere el aspecto de una ilusión y se ficcionaliza. Al perder la posibilidad (y la necesidad) de referencialidad, la realidad se convierte en un mero objeto de creencia, de lo que el Astrólogo parece ser muy consciente. Sirviéndose de lo que Komi denomina el “don de la palabra” (2009: 196), a través de una detallada elaboración y carismática presentación del proyecto, es decir, mediante el uso exclusivo de palabras como en un acto performativo, el enunciado del Astrólogo no se limita sólo a *describir* un hecho, sino que lo *realiza*, con el mero hecho de pronunciarlo. En dicho contexto de la (ir)realidad moderna, eso resulta suficiente para producir acciones y construir mundos enteros, como en la literatura, el acto performativo por excelencia, sobre todo en la vanguardia, en la que también, mediante las palabras y el lenguaje, se crean mundos nuevos, radicalmente diferentes e independientes del existente.

### VIII.5.2. ALIANZA ANTINATURAL

El Astrólogo como *farseur* (Komi 2009: 220), como fabricante de mitos y mentiras que suplantán la realidad<sup>21</sup>, es un buen ejemplo de la ficcionalización generalizada de las instituciones, el proceso que culmina en la modernidad y mediante el que los postulados del arte y la estética, sobre todo la dimensión del *inventio*, se trasladan a la vida “real”, en primer lugar a su aspecto político. La penetración es recíproca y, en consecuencia, la política, en sus propagandas elocuentes, también emplea varios rasgos estético-artísticos, con el objetivo de ser cada vez más convincente. El intercambio poética-política es particularmente característico de una corriente estética y una ideología política: la vanguardia y el fascismo (Rancière 2005). La literatura vanguardista de Arlt no es ninguna excepción a ese respecto<sup>22</sup>.

Tres postulados vanguardistas, reconocidos ya en la fundación y el funcionamiento de la Sociedad Secreta, son decisivos en ese aspecto: primero, la ruptura radical con la tradición y la creación de mundos nuevos, auténticos y superiores al existente. Traspuesto al nivel político, este corte significaría una aniquilación textual –el adjetivo de nuevo remite a la

---

<sup>21</sup> El capítulo de *Los siete locos* que sucede al “Discurso del Astrólogo”, en el que también se esconden numerosos proyectos fingidos, se titula abiertamente “La farsa” (1995: 146).

<sup>22</sup> Véase Amícola 1981.

literatura— de niveles enteros de la humanidad, supuestamente por su propio bien<sup>23</sup>. Segundo, la desaparición de la referencialidad y la ruptura del contrato mimético (Barrenechea 2002) que, en sentido político, supondrían la renuncia de toda responsabilidad u obligación hacia la realidad, rasgos que reconocimos en la performatividad de la Sociedad Secreta. Tercero, la proclamación de la autonomía que, en el caso político, remitiría a la autarquía, es decir, a la soberbia y la prepotencia tiránicas, más que evidentes en el caso del Astrólogo. En un momento, cuando sus compañeros aluden a la camaradería (“Pero si la sociedad somos nosotros seis”), él incluso asevera, a manera de un verdadero ególatra: “No, señor... la sociedad soy yo” (Arlt 1995: 147). A través de estos tres niveles, la Sociedad Secreta se convierte en una exaltación eufórica de la simbiosis entre la estética y la política.

Los códigos de la vanguardia enumerados por Jean Clair (1999), como la camaradería, la belleza revolucionaria, la utopía del hombre nuevo y la lucha común, que resuenan en los discursos ideológicos de los años 20 y 30, reaparecen en la literatura de Arlt, gran conocedor de los sistemas de la época. El resultado de dicha convivencia es la frontera borrosa entre la estética y la vida; entre la representación y lo representado; “la imposibilidad inmediata de distinguir escena y público, llevando aquélla a éste, transformados los dos en el mismo ritual homogeneizador [que] proviene de la ficcionalización generalizada —arte incluido— de las instituciones” (López Parada 2011: 565). Y la frontera borrosa entre la realidad y la ficción es precisamente la condición de la que se sirve el Astrólogo para la *invención* de su mundo, entendida la expresión en los dos sentidos posibles: “invención” como “creación o construcción”, por una parte, y como “quimera o engaño”, por otra, que, no obstante, para una persona que posee el “don de la palabra”, resultan ser una misma cosa, por lo que él llega a tener también el don de la “realidad” o “vida”. Efectivamente, el discurso del Astrólogo tiene la misma función que otros *inventos* que encontramos en las novelas de Arlt, como la rosa de cobre o el dinero falsificado: “insuflar la esperanza en los miserables habitantes de la ciudad canalla” (Komi 2009: 199) y ofrecerles una vida y una realidad mejores.

Mediante la fusión de la estética y el fascismo<sup>24</sup>, en el arte se consigue hacer lo que le parecía inalcanzable y lo que ya se reconoció como problema en el caso de “Un viaje terrible”:

---

<sup>23</sup> En este punto en la Sociedad Secreta reconocemos otra característica que Arlt retoma de Dostoievski: el amor a la humanidad en su totalidad, que viene acompañado por el odio que se siente hacia las personas, o los tipos de personas, en concreto. El Astrólogo se propone (por lo menos ficticiamente) salvar a la humanidad a precio de las vidas de algunas personas o sectores de la sociedad (las prostitutas, los trabajadores, etc.).

<sup>24</sup> Aunque en el discurso del Astrólogo indudablemente reconocemos rasgos del socialismo y también del fascismo, el “zigzaguo ideológico” (Amícola 1981: 41) de la Sociedad Secreta no termina allí. Es un popurrí en el que entran elementos más variados (política, ideología, religión, etc.), pero sólo para ser vaciados de contenido y satisfacer la expectativa de un público cada vez más amplio: “No sé si nuestra sociedad será bolchevique o



representar lo “irrepresentable” (Rancière 2005: 40); presentar lo “impresentable” (Lyotard 1998: 123-131); o formular lo “informulable” (Yurkievich 1996: 101). La alegoría del maelström, que en la literatura fantástica y de terror remitía a la maldad o el horror despiadados, en la modernidad, como vimos, adquiere una simbología adicional: el hambre insaciable de su torbellino llega a representar el mandato irrevocable del desarrollo exponencial; “una temporalidad siniestra, irrepresentable en efecto: el circuito de un futuro que, para serlo, tiene que aparecer siempre ansioso, incansablemente adelantado. En este punto coinciden las promesas de la vanguardia y la política, al menos de forma icónica, en ese horizonte ineludible y devorador de innovación y ruptura hacia el que se dirigen” (López Parada 2011: 566). En sus deseos de aniquilar lo anterior e incluso lo existente, la vanguardia llega a ser comparable con las políticas extremas del fascismo, hecho que, como argumenta López Parada, se evidencia en los mismos vocablos que aparecen en los programas tanto de unos como de otros: “arrasar... derribar... quemar”, etc. La vanguardia acuña “una iconografía específica en el retrato del infierno” (2011: 563, 566). Sirviéndose de esta convivencia perturbadora con la política, el arte “[hace] venir aquello irrepresentable desde otra parte” y, según Rancière, precisamente el deseo de ser “testimonio de lo irrepresentable” es el objetivo de todo arte moderno (2005: 40), simbolizado por los ojos dilatados de los narradores de Poe y Arlt.

### VIII.5.3. FAUSTO MODERNO

Con su retórica bombástica y una nueva mitología ofrecida a los seres humanos desesperados, el Astrólogo llega a parecerse a un nuevo dios, al Hacedor de un nuevo mundo que, no obstante, se va creando de la misma manera que el existente (según la mitología cristiana): a través de la palabra (*En el principio existía el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios [...] Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros, y vimos su gloria...*). Erdosain, como una persona desequilibrada y resentida, representa un terreno fértil para la mitología performativa del Astrólogo. Es más, se fía tanto de él que llega a ser su profeta en la tierra, el único de todo el grupo que se toma al pie de la letra su plan y hasta empieza a construir la fábrica de fosgeno, explicando a los otros los beneficios del proyecto.

---

fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda” (Arlt 1995: 41).

El entusiasmo que siente Erdosain después de obtener su papel dentro de la Sociedad Secreta se expresa muy claramente en los siguientes párrafos:

Y el placer que la mañana suscitaba en él, el goce nuevo, soldaba los trozos de su personalidad, rota por los anteriores sufrimientos del desastre, y sentía que su cuerpo estaba ágil para toda aventura.

–Augusto Remo Erdosain –tal como si pronunciar su nombre le produjera un placer físico, que duplicaba la energía infiltrada en sus miembros por el movimiento.

Por las calles oblicuas, bajo los conos del sol, avanzaba sintiendo la potencia de su personalidad flamante: Jefe de Industrias. La frescura del camino botánico le enriquecía de grandores la conciencia. Y esta satisfacción lo aplomaba en las calles, como a esos muñecos de celuloide el lastre de plomo (Arlt 1995: 126).

Como Noé que, elegido por la providencia de Dios, construye el arca para salvar a los elegidos por Dios, Erdosain construye laboratorios y difunde la palabra del Astrólogo, sin darse cuenta de que más bien se parece a Fausto, que en su versión modernizada por Berman (1991), firmando el contrato con el diablo, inicia una tragedia del desarrollo. De hecho, hay varias coincidencias entre Erdosain y el Fausto de Goethe al que Berman convierte en mito moderno: los dos son intelectuales (aunque Erdosain un poco atípico, ya que no lo vemos encerrado en una biblioteca, entre libros, sino que su genio lo deducimos de sus reflexiones metafísicas y existencialistas), inconformistas, marginados, pobres, alienados, perturbados, incapaces de dormir, despertados en medio de la noche por sus propios pensamientos, frecuentemente en un estado alucinatorio, con poderes mentales que les perjudican y atrapan, que les encierran en la “jaula de hierro” volviéndose contra ellos mismos y llevándoles a una autodestrucción inevitable.

“Si fuera posible expulsar a la serpiente modernista del jardín moderno, el espacio, el tiempo y el cosmos se arreglarían por sí solos. Entonces, presumiblemente, retornaría una edad de oro tecno-pastoral, y máquinas y hombres podrían vivir juntos felices para siempre” (Berman 1991: 20). Pero una vez probada la fruta prohibida, una vez rozada la espiral del maelström, ya no hay paso atrás: la construcción sólo se puede conseguir a través de la destrucción, y el autodesarrollo a través de la autodestrucción, como vemos en el caso de Erdosain y el Astrólogo. El ideal moderno del progreso y la novedad absoluta se puede alcanzar sólo a un altísimo precio: en “la inmolación fáustica”, es decir, en el sacrificio de quienes lo persiguen (López Parada 2011: 566). De acuerdo con este principio, el destino de Erdosain es el suicidio que, curiosamente, tiene lugar en un tren que va desde la ciudad a la periferia, con lo que su

figura se queda simbólicamente atrapada para siempre en un terreno intermedio, en una tierra de nadie entre la “zona de la angustia” urbana y las periferias que se van convirtiendo gradualmente en mundos utópicos, confirmando así una vez más la imposibilidad de alcanzar el alivio de las penas modernas. El Astrólogo, en cambio, se encuentra huido, prófugo: “Ha pasado ya más de un año y no se ha encontrado el más mínimo indicio que permita sospechar dónde [puede] haberse refugiado” (Arlt 2004: 376). “Y no lo encontrarán más”, añadimos, remitiendo a la anteriormente citada profecía de él mismo sobre la fiera escapada de la jaula. Eternamente en fuga y por lo tanto invisible, pero omnipresente a la vez por la siempre abierta posibilidad de retorno, el Astrólogo sigue pareciéndose a Dios incluso después de su desaparición. O, mejor dicho, precisamente por ella.

De tal desenlace se desprende que ni siquiera los que están en el centro del sistema moderno conservan la autoridad para darle forma segura y dirigir sus movimientos en perpetua expansión. La Sociedad Secreta, una organización que fue pensada como exaltación de la modernidad, después de este fracaso se convierte en una fuerte crítica de la misma; el modernólatra deviene antimodernista, como Arlt mismo, siguiendo el principio de la contradicción interna tan característica de la época.

## **VIII.6. DESPILFARRO COMO MODELO DEL GASTO**

Esta dialéctica intrínseca, es decir, una postura dividida o bipolar hacia la modernidad y el capitalismo como su legado principal, en Arlt se resume en la relación casi esquizofrénica de amor-odio hacia el dinero. Por una parte, en sus obras el dinero sigue siendo el modelo folletinesco de salvación, por lo que muchos personajes sueñan con unos inventos que los hagan ricos o con encontrar el dinero en el bolsillo de una manera inesperada, y por otra, incongruentemente, su objetivo no es la acumulación de los bienes materiales; lo importante es el proceso de adquirirlo y no el resultado.

Cuando se encuentra en posesión de una gran cantidad de dinero, Erdosain lo despilfarra, a manera de un verdadero anfitrión en el *Potlatch*, el festín practicado por los pueblos indios de la costa del Pacífico en el noroeste de Norteamérica, que Georges Bataille (1987 [1933]) utiliza para introducir el concepto del despilfarro como modelo del gasto:

Entonces gastó el dinero en una forma estúpida, frenética. Compró golosinas, que nunca le apetecieron, almorzó cangrejos, sopas de tortuga y fritadas de ranas, en restaurantes donde

el derecho de sentarse junto a personas bien vestidas es costosísimo, bebió licores caros y vinos insulsos para su paladar sin sensibilidad, y sin embargo carecía de las cosas más necesarias para el mediocre vivir, como ropa interior, zapatos, corbatas...

Daba abundantes limosnas y solía dejar a los mozos que le servían cuantiosas propinas, todo ello para acabar con los rastros de ese dinero robado que llevaba en su bolsillo y que al otro día podía sustraer impunemente (Arlt 1995: 43).

El comportamiento despilfarrador resultaría inimaginable en la clásica percepción de la economía, según la que los objetivos del intercambio mercantil serían la adquisición, la ganancia y la acumulación del capital. Según Bataille, es el consumo, pero no el consumo como parte del principio demanda-oferta, sino el consumo final, la consumición, el gasto improductivo, el principio según el que debería funcionar la vida humana:

La vida humana, distinta de su existencia jurídica, y tal como tiene lugar, de hecho, sobre un globo aislado en el espacio celeste, en cualquier momento y lugar, no puede quedar, en ningún caso, limitada a los sistemas que se le asignan en las concepciones racionales. El inmenso trabajo de abandono, de desbordamiento y de tempestad que la constituye podría ser expresado diciendo que la vida humana no comienza más que con la quiebra de tales sistemas. [...]

De hecho, de la forma más universal, aisladamente o en grupo, los hombres se encuentran constantemente comprometidos en procesos de gasto. La variación de las formas no entraña alteración alguna de los caracteres fundamentales de estos procesos cuyo principio es la pérdida. Una cierta excitación, cuya intensidad se mantiene en el curso de las alternativas en un estiaje sensiblemente constante, anima las colectividades y las personas. En su forma acentuada, los *estados de excitación*, que son asimilables a estados tóxicos, pueden ser definidos como impulsión ilógicas e irresistibles al rechazo de bienes materiales o morales, que habría sido posible utilizar racionalmente (según el principio de la contabilidad) (1987: 42).

Este estado tóxico de excitación lo reconocemos en el citado comportamiento de Erdosain. Mediante el acto de gastar desmesuradamente se produce una “rebelión momentánea contra el moderno mercado capitalista que regula la circulación de bienes y esclaviza a aquellos que ganan el dinero mediante el trabajo” (Masiello 1986: 212). Este modelo subversivo de Arlt lo hereda Piglia cuyos protagonistas en *Plata quemada* comenten una blasfemia aún más grave al ni siquiera derrochar el dinero sino quemarlo, convirtiéndose así en una prolongación aún más rebelde de Erdosain.

## VIII.7. *LOS SIETE LOCOS Y LOS LANZALLAMAS* COMO TEXTOS DE PERSECUCIÓN

En tiempos de crisis, el debilitamiento de las instituciones, que tratamos arriba, favorece la formación de “agregados populares espontáneos, susceptibles de sustituir por completo unas instituciones debilitadas o de ejercer sobre ellas una presión decisiva” (Girard 1986: 21). Esa podría ser una definición perfecta de los miembros de la Sociedad Secreta que intentan desarrollar mecanismos de convertirse en “Reyes del Mundo”, aprovechándose de la crisis en la que se encuentra la sociedad moderna. Las causas de esa crisis pueden ser externas (epidemias o catástrofes naturales) e internas (políticas, sociales, religiosas), por lo que no resulta difícil reconocer el segundo tipo en la modernidad y en su representación en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Utilizando el primer conjunto de causas de manera metafórica, incluso podríamos describir la modernidad como una plaga que afectó a la sociedad. De hecho esto lo hace Lyotard al describir la visión marxista del capitalismo, uno de los rasgos clave de la época, como la peste:

Marx detecta el funcionamiento oculto del capitalismo. En el centro del proceso de emancipación y toma de conciencia, sitúa la desalienación de la fuerza de trabajo. Puede creer, así, haber identificado y denunciado *el crimen original* del que nace *la desgracia de la modernidad*: la explotación de los trabajadores. Y como un detective, imagina que al revelar la “realidad”, es decir la sociedad y la economía liberales, como una falsificación, permite a la humanidad escapar de *su gran peste* (Lyotard 1998: 37, énfasis agregado).

Los momentos de crisis son un terreno fecundo, una condición necesaria más bien, para el surgimiento de los movimientos revolucionarios. Precisamente en esos períodos se despliegan los fenómenos que René Girard va a denominar “persecuciones colectivas” (1986: 31). Partiendo de los ritos y los mitos, Girard reconoce una universalidad del comportamiento humano, una estructura de violencia colectiva, denominada “esquema de persecución”, aplicable a todas las sociedades y a todos los textos que las representan. En el presente apartado veremos, por una parte, cómo dicha estructura se puede reconocer en el famoso díptico arltiano de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, las novelas que en este sentido será posible entender como “textos de persecución”, y por otra, cómo este “esquema de persecución” se puede leer dentro del previamente elaborado contexto del maelström.

### VIII.7.1. PRIMER NIVEL DE PERSECUCIÓN

Las “persecuciones colectivas” como “violencias perpetradas directamente por multitudes homicidas”, o las “persecuciones con resonancias colectivas”, “estimuladas generalmente por una opinión pública sobreexcitada” (Girard 1986: 21), las reconocemos en los postulados y actos de la Sociedad Secreta, si bien en una escala algo menor que la señalada. No se trata de “multitudes” sino de un grupo relativamente reducido, pero las características siguen siendo válidas, especialmente si entendemos a dicha Sociedad como un ejemplo representativo. Que *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se convierten en lo que Girard llama “textos de persecución”, además de dichos rasgos, puede ser comprobado también por la presencia de los cuatro “estereotipos de persecución” o “rasgos indiferenciadores” que postula: 1) la crisis social y cultural, que acabamos de demostrar, 2) los crímenes de una sola persona o de un grupo, es decir, su (ilusoria) culpabilidad y responsabilidad de la crisis, 3) los rasgos victimarios o de la marginación en los autores de los crímenes, 4) la violencia emprendida contra ellos. Para que un texto pueda ser reconocido como persecutorio, tiene que disponer de por lo menos dos o tres estereotipos<sup>25</sup> y en los textos de Arlt resulta posible reconocer los cuatro, en dos niveles además, como nos proponemos explicar a continuación.

La complejidad para reconocer el segundo estereotipo se acentúa en la revuelta de la Sociedad Secreta, puesto que intuitivamente pensamos que las autoridades y las instituciones, acusadas por ella, en realidad son culpables de la crisis engendrada ya que ejercen una influencia u opresión que justifica la violencia. No obstante, Girard considera irrelevante que se tenga derecho o no a perseguir a alguien. Lo importante es que se han cometido actos que desencadenan violencia en contra de los perseguidos. Si el esquema es universal, debería ser válido también en esos casos. Lo que Girard reconoce es una “polarización de las persecuciones” (1986: 46), es decir, del mismo proceso de la marginación, tanto en el caso de los miserables (marginalidad de los de fuera) como de los ricos y poderosos (marginalidad de los de dentro):

El monarca y su corte recuerdan a veces el *ojo* de un huracán. Esta doble marginalidad sugiere una organización social turbulenta [...] Basta una ojeada a la historia universal para revelar que los riesgos de la muerte violenta a manos de una multitud desbocada son estadísticamente más elevados para los privilegiados que para cualquier otra categoría.

En el límite, todas las cualidades extremas atraen, de vez en cuando, las iras colectivas; no sólo los extremos de la riqueza y de la pobreza, sino también del éxito y del fracaso, de la

---

<sup>25</sup> O ninguno, agrega Girard, pero la ausencia tendría que ser significativa.

belleza y de la fealdad, del vicio y de la virtud, del poder de seducir y del poder de disgustar; a veces se trata de la debilidad de las mujeres, de los niños y de los ancianos, pero otras el poder de los más fuertes se convierte en debilidad delante del número. Las multitudes se revuelven contra aquellos que en un primer tiempo ejercieron sobre ellas un dominio excepcional (1986: 29-30, énfasis en el original).

En el párrafo citado radica asimismo la explicación del empleo de la teoría de Girard en el contexto del análisis que hemos ido efectuando, basado en el concepto del maelström: la imagen de una organización social “turbulenta”, con una multitud “desbocada” y sus “iras” colectivas que giran como “un huracán”, impetuoso y temible, en torno al gobernador al que terminarán tragando, recuerda irresistiblemente al fenómeno explicado. En los apartados anteriores, al maelström se le han adscrito varios significados simbólicos, todos también aplicables al caso de las “persecuciones colectivas”. Se trata, por una parte, de la fatalidad del destino; de la inevitabilidad de un terror de dimensiones inimaginables (o mejor: irrepresentables), y por otra, del principio entrópico de destruir para poder construir, y viceversa, en el que se encuentra resumida la contradicción fundamental de la modernidad. Los dos axiomas se reconocen en los siguientes puntos: en primer lugar, el desencadenamiento imparable de la violencia huracanada en contra de los perseguidos en los tiempos revolucionarios (las multitudes se revuelven inevitablemente contra aquellos que en un primer tiempo ejercieron sobre ellas un dominio excepcional (Girard 1986: 29-30), como la Sociedad Secreta contra la sociedad moderna) y, en segundo lugar, la ineludible transformación mimética de los perseguidores en nuevos perseguidos, de los constructores en nuevos destructores (la Sociedad Secreta en nueva oligarquía contra la que inevitablemente se levantará otra insurrección). Dicho giro se produce como resultado de esta vuelta espiral que da el torbellino imparable de destrucción y construcción.

El tercer estereotipo, el de los rasgos victimarios es ilustrativamente designado por Arlt a través de la metáfora del cáncer: “las ciudades son los cánceres del mundo” (1995: 163). Son la enfermedad o la debilidad por las que el mundo moderno en su totalidad se une a la infinita serie de “inválidos” o “anormales”<sup>26</sup>, tanto mitológicos como reales (cojos, tuertos, ciegos, locos, para enumerar sólo los más típicos<sup>27</sup>). La violencia emprendida contra un mundo

---

<sup>26</sup> Como ejemplos de “fallos” basados en un criterio de selección de “víctimas” o “inválidos”, sin duda relativo a cada sociedad, pero en principio transculturales, Girard (1986: 28-29) destaca algunas características físicas y mentales (la enfermedad, la locura, las deformidades genéticas, las mutilaciones accidentales, las minusvalías en general), pero también cualquier diferencia que provoca la condición subalterna (el extranjero, el provinciano, el huérfano, el hijo de familia, el pobre, etc.).

<sup>27</sup> Mircea Eliade elabora una clasificación de los héroes mitológicos que se distinguen por su fuerza y belleza, pero también por unos rasgos monstruosos o anómalos, entre los cuales aparecen las características enlistadas

“enfermo”, como el cuarto estereotipo, termina por ser el más evidente. La Sociedad Secreta arma toda una red de mecanismos violentos –mecanismos miméticos, cabe subrayar– para apoderarse del control, desde la utilización de los prostíbulos como base financiera del proyecto hasta la elaboración de gases asfixiantes, de lo que se encarga Erdosain, el orgulloso Jefe de Industrias.

En este punto resulta oportuno introducir la siguiente hipótesis de Girard, la que supone la existencia de una víctima y una violencia colectiva reales en el origen de los textos<sup>28</sup> que, en el caso de Arlt, remiten a las condiciones sociales de las primeras décadas del siglo XX, tanto argentinas como mundiales, a las que nos referimos en los capítulos introductorios, y a la modernidad en general, como fenómeno socio-cultural dentro del que se desarrollan<sup>29</sup>. Como en los mitos, en las novelas de Arlt, sobre todo en las representaciones análogas de la ciudad de Buenos Aires y de la Sociedad Secreta, encontramos una combinación de datos reales e imaginarios. “Todo está presentado como verdadero pero nosotros no lo creemos, aunque tampoco creemos, por el contrario, que todo sea falso” (Girard 1986: 18-19). La presencia de datos imaginarios no nos lleva a considerar el conjunto del texto como imaginario, sino que ocurre precisamente lo contrario: los detalles inverosímiles refuerzan la credibilidad y la potencia del mensaje de los otros datos y de los textos en su totalidad.

En el proyecto de la Sociedad Secreta reconocemos el esquema identificado por Girard: el hombre (supuestamente) desea hacer el bien (cambiar la situación actual en el mundo), pero hace el mal (destruye, explota, mata), intentando lavar su pecado (ofreciendo la revolución social como excusa). En tal situación sería ilusorio y paradójico esperar que la aniquilación y la violencia en realidad cambien el mundo, trayendo paz y bienestar. De hecho, el concepto de la revolución ya es una utopía en sí, una ilusión o excusa:

Hoy sabemos que la Revolución de Octubre, bajo la égida del marxismo, no hizo –y ninguna revolución hace ni hará– más que *reabrir la misma herida*. La localización y el diagnóstico pueden cambiar, *la misma enfermedad* resurge en estas reescrituras. Los marxistas creyeron haber trabajado para desalienar a la humanidad, pero la alienación del hombre *se repitió, apenas desplazada* (Lyotard 1998: 37, énfasis agregado).

---

(1978: 301). Su trabajo se basa en el análisis ya clásico de Otto Rank que señaló varios rasgos que los “héroes, reyes y príncipes míticos, fundadores de religiones, dinastías, imperios o ciudades”, glorificados por naciones diferentes, comparten a pesar de las distancias geográficas y su existencia completamente independiente (1981 [1909]: 9).

<sup>28</sup> Postulada por primera vez en su libro *La violencia y lo sagrado* (1983).

<sup>29</sup> Como señala Girard, fue Lévi-Strauss el primero en descubrir las unidades indiferenciadas en los mitos, pero para él estos poseían sólo el valor retórico y servían de base al despliegue de las diferencias. No había por qué referir el tema a las condiciones sociales reales y antes de los cuatro estereotipos de persecución no había un método que lo hiciera de manera sistemática y universal.



Además de calificar las revoluciones como utópicas, esta afirmación de Lyotard comprueba otros dos principios que hemos elaborado: el concepto de la enfermedad aplicado a la condición humana y, aún más importante, la circularidad, mimética y fatal, del destino humano.

La eliminación de los enemigos y la violencia, aunque ejercidas en defensa, más bien preparan el terreno para el resurgimiento de la misma condición, de un nuevo “esquema de persecución”, esta vez dirigida contra los nuevos opresores: las figuras principales de la Sociedad Secreta. “Siempre es durante los períodos de crisis y de violencia difusa cuando amenaza con extenderse un saber subversivo, pero siempre acaba por ser víctima de las recomposiciones victimarias o casi-victimarias que se producen en el paroxismo del desorden” (Girard 1986: 135). El Astrólogo y Erdosain, perseguidores del primer nivel del “esquema de persecución”, de esta manera se convierten en perseguidos en un segundo nivel, en nuevos chivos expiatorios contra los que se dirigirán los que esta vez se sienten abusados y maltratados por ellos. Al final de *Los lanzallamas*, en esa viciosa y eterna espiral de la mimesis de violencia, los antiguos verdugos serán también eliminados y convertidos en víctimas a través de lo que Girard designa como actos representativos del sacrificio: la huida o la desaparición, en el caso del Astrólogo, y el suicidio, entendido como autosacrificio, en el de Erdosain. Sobre los dos episodios profundizamos a continuación.

#### **VIII.7.2. SEGUNDO NIVEL DE PERSECUCIÓN**

Analizada dentro de la teoría de Girard, la contradictoria repetición de la violencia –contra la que la Sociedad Secreta al principio reacciona y que luego se regenera en ella misma– obtiene un aspecto diferente y una posible explicación. Según su modo de ver, los fenómenos de violencia tienen características miméticas: la raíz de todos los conflictos, tanto en las sociedades primitivas como en las contemporáneas, no es la diferencia, como se suele pensar, sino más bien la similitud, la competencia, la rivalidad imitativa entre las personas o las culturas. Dicho de una manera simplificada, no deseamos algo porque sea bueno, sino porque los otros lo desean. Aplicando este principio a la Sociedad Secreta, resulta posible afirmar que esta no desea “cambiar el mundo”, como nos hace creer, sino conquistar el poder que de momento se encuentra en manos de otros. ¿Cómo lo conseguirá? Pues dirigiéndose contra el modelo al que se quiere convertir, ya que ha pasado a ser obstáculo, o, mejor dicho,

convirtiéndose en el modelo contra el que se quiere rebelar. El objeto de deseo, por lo tanto, se forma a través de la mimesis; en el fondo habita un deseo de convergencia y no de divergencia. La aspiración común de poder y éxito es lo que une los lados opuestos, es su “experiencia de indiferenciación” (Girard 1986: 44-45).

Inicialmente la sociedad moderna –capitalista, tecnocrática, megalómana, como quiera que la describamos–, oprime a sus miembros, por lo que algunos de ellos reaccionan y se organizan en un subsistema disidente, como la Sociedad Secreta. Luego esta misma Sociedad Secreta, en su intento por liberarse de la opresión, termina subyugando a otros: “la mujer, el niño, el obrero, los campos y los locos”; “de entre esa ralea elegiremos los más incultos... y allá abajo les doblaremos bien el espinazo a palos, haciéndolos trabajar veinte horas en los lavaderos” (Arlt 1995: 138, 140). Aprovechándose de los que están más abajo, la Sociedad Secreta no hace otra cosa que reproducir el mismo sistema oligárquico contra el que supuestamente se había levantado.

Al mismo tiempo, los elementos miméticos también los reconocemos en la relación entre el Astrólogo y Erdosain, dos figuras importantes de la Sociedad Secreta, puesto que el primero ejerce sobre el segundo lo que Girard llama “el poder hipnótico del ejemplo” (1986: 88). Como queda demostrado en los párrafos anteriores, la palabra del Astrólogo<sup>30</sup>, como la palabra de un dios, se metamorfosea inmediatamente en acción de Erdosain, ya que posee una fuerza singular<sup>31</sup>. Los textos persecutorios de Arlt, como los mitos persecutorios analizados por Girard, nos cuentan “la historia de un dios terrible que ha salvado a los fieles mediante algún sacrificio, o muriendo él mismo, después de haber sembrado el desorden a la comunidad” (1986: 77). En el caso de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, por lo tanto, nos encontramos con dos dioses y dos sacrificios: la desaparición y el suicidio. No obstante, la pretendida salvación del mundo no se cumple, aunque el desorden definitivamente ha sido sembrado.

Al igual que el Astrólogo, Erdosain también obtiene características divinas, sacralizándose a través del acto de suicidio, como en los mitos de autosacrificio en las sociedades primitivas.

---

<sup>30</sup> En los textos de Arlt, como en los ritos y los mitos analizados por Girard, la palabra obtiene un fuerte poder simbolizador, con más importancia que el comportamiento: “En efecto, en los rituales los fieles repetirán con actos la violencia colectiva de sus predecesores, mimarán esta violencia y la representación que se hacen de lo que ocurre no influye sobre su comportamiento como sus palabras. Las palabras están enteramente determinadas por la representación persecutoria, o sea por el poder simbolizador de la víctima propiciatoria, mientras que las acciones rituales siguen estando directamente calcadas de los gestos de la multitud perseguidora” (1986: 77-78).

<sup>31</sup> Esta situación de cooperación mimética es de nuevo la que encontramos entre víctimas y verdugos. En tiempos de crisis, el modelo imitado se convierte en obstáculo para el crecimiento del propio imitador, lo que sugiere una posibilidad de que el Astrólogo se convierta en enemigo de Erdosain, hecho que esbozaría un posible tercer nivel de la persecución.

Al fin y al cabo, en el sentido etimológico, el (auto)*sacrificio* no es otra cosa que la producción de cosas *sacras*. Aunque aparentemente las víctimas se dan muerte a sí mismas de manera voluntaria, se trata más bien de un homicidio colectivo. De la misma manera que, por ejemplo, en el mito azteca de Nanauatzin sobre la creación del sol y la luna<sup>32</sup>, en el cual este se ve obligado a arrojarse al fuego por haber sido elegido sin posibilidad de evitarlo, Erdosain se arroja al fuego metafórico de la muerte porque la alternativa sería ser *perseguido* por las autoridades, como el Astrólogo. *Perseguido* o *muerto*, ambas opciones remiten a los rasgos victimarios y sacralizantes del esquema de persecución. Incluso después de la muerte, Erdosain confirma su existencia apareciendo en un texto periodístico. Asegurándose la inmortalidad textual, Erdosain en realidad logra la vida eterna a través de la palabra escrita; “la víctima pasa a ser divina en la medida en la que se deja quemar [o en nuestro caso, matar], en que se confunde con la hoguera que debía aniquilarla [la noticia sobre el suicidio] y que misteriosamente la convierte en un poder benéfico [lo eterniza]” (Girard 1986: 83). Sin víctimas, de la misma manera que en la mitología azteca, el mundo seguiría en la oscuridad y el caos. Por otra parte, sin violencia no se regeneraría más violencia. Esta es otra paradoja interna que reconocemos en la vida humana, tanto en las sociedades primitivas como en la modernidad.

Como acabamos de ver, dentro de un relato de persecución, el de la Sociedad Secreta contra la sociedad moderna, se escribe otro, el de la sociedad contra la Sociedad Secreta, lo que comprueba la regeneración y la circularidad de la violencia. De la misma manera que en el primer esquema, en el segundo también resulta posible reconocer los cuatro estereotipos de persecución definidos por Girard. La crisis (primer estereotipo) se produce cuando los perseguidores del primer horizonte van tan lejos con sus planes criminales que inevitablemente se convierten en perseguidos por las mismas autoridades que atacaron. Su crimen estereotipado (segundo estereotipo) sería la explotación de los más débiles (la manipulación de las masas, la explotación de las prostitutas, la construcción de mecanismos destructivos y homicidas, etc.). Entre los signos victimarios (tercer estereotipo) reconoceríamos la condición de castrado (el Astrólogo) y de vagabundo marginado y desesperado (Erdosain). Los culpables de la crisis, el Astrólogo y Erdosain, también son sacrificados (cuarto estereotipo), como acabamos de ver. Tomando el papel de la comunidad que expulsa o mata a sus chivos expiatorios, Arlt obliga al Astrólogo a una huida eterna y hace que Erdosain se dé muerte con sus propias manos.

---

<sup>32</sup> Analizado por Girard en el capítulo “Teotihuacan” (1986: 79-89).

El comienzo del eterno encadenamiento de los mecanismos del chivo expiatorio que Girard encuentra en todas las culturas, es decir, sus primeros dos pasos, los reconocemos en estos dos niveles textuales de la persecución. “Todo lo que amenaza con perjudicar nuestro *inconsciente* de chivo expiatorio, la representación de todas las cosas basada en el mecanismo del chivo expiatorio, tiende a desencadenar una vez más ese mecanismo”, concluye el filósofo (Girard 1986: 75). Si Arlt hubiera escrito la prometida continuación de *Los lanzallamas*, sería interesante analizar si se produciría y cómo se realizaría el tercer círculo.

## IX. CONCLUSIÓN

En el presente trabajo hemos estudiado el proceso de recepción de la literatura de Roberto Arlt, iniciando con el año 1926 cuando se publica su primera novela, *El juguete rabioso*, y que llegará a ser uno de los momentos decisivos de la historia de la literatura argentina. A partir de ese año se produce un cambio de paradigma en la literatura argentina contemporánea: la tradición gauchesca y telúrica, vigente hasta entonces y representada principalmente por las figuras de Ricardo Güiraldes y Leopoldo Lugones, pasa a un segundo plano para ceder el paso a la literatura urbana, vanguardista y moderna. Incorporando nuevas técnicas narrativas y redefiniendo las relaciones entre la realidad y la fantasía, el periodismo y la literatura, la literatura y la política, el paradigma de la nacionalidad en la literatura argentina toma una nueva dirección en la que la figura de Roberto Arlt desempeñará un papel central. Partiendo de los postulados principales de la estética de la recepción, que fundó una fuerte base para los futuros estudios del proceso de la canonización literaria, hemos estudiado el proceso de la formación del canon argentino, concibiendo el fenómeno desde la perspectiva semiótica de Yuri M. Lotman y José María Pozuelo Yvancos. En el análisis nos hemos guiado por los postulados de la teoría de los polisistemas (Itamar Even-Zohar), los conceptos de la “tradición selectiva” (Raymond Williams) y la “figura de autor” (María Teresa Gramuglio, Julio Premat).

Después de dividir el proceso de la recepción de Arlt en dos fases, una primera época de rechazo y un período posterior de reivindicación, hemos analizado la resignificación de las imágenes más frecuentes que se han formado en torno a su escritura. Se trata, en primer lugar, de los conceptos de los “saberes del pobre” y la “mala escritura” que, en dependencia de las corrientes teórico-literarias y lingüísticas, han ido cambiando de significado a lo largo de la recepción crítica, obteniendo percepciones y características diferentes, muchas veces incluso contradictorias. En el transcurso de la recepción, tanto de los llamados “saberes del pobre” como de la “mala escritura”, no obstante, resulta posible observar una uniformidad de las (re)significaciones que se desenvuelven en tres ciclos: en primer lugar, una fuerte estereotipación en clave negativa (Arlt es “saberes del pobre” y “mala escritura” y como tal no tiene mérito); en segundo lugar, una pronunciada positivización del estereotipo (Arlt, en cuanto “saberes del pobre” y “mala escritura”, sí tiene mérito) y, finalmente, un rechazo total del mismo y la incorporación de lecturas innovadoras de su literatura (Arlt no es sólo “saberes del pobre” y “mala escritura”).

Cabe señalar que todos estos contenidos que posibilitaron interpretaciones diferentes estuvieron permanentemente presentes en el tejido literario arltiano: fueron los críticos los que reorganizaron y recodificaron sus hilos, enfatizando diferentes aspectos y desde diferentes perspectivas teóricas. Sus lecturas dependían, evidentemente, de las posiciones de las que provenían y que se propusieron implementar en el campo cultural argentino. Las lecturas innovadoras de la literatura arltiana, por una parte, y de las lecturas de las mismas lecturas de la literatura arltiana, por otra, han arrojado una nueva luz sobre sus textos, produciendo como consecuencia la reposición de los mismos dentro del canon de la literatura argentina. Aunque inició su trayectoria en los márgenes, la figura arltiana, construida a lo largo del proceso de recepción y condensada de manera simbólica en ese apellido “problemático”, pasa decididamente al mero centro del (poli)sistema literario y cultural argentino, en donde dialoga con otras figuras cardinales de la historia literaria del país.

Bajo la luz de los conceptos antropológicos del “pensamiento salvaje” y el *bricolaje* de Lévi-Strauss, del “superhombre de masas” de Antonio Gramsci y Umberto Eco, por una parte, retomados primero por Beatriz Sarlo y posteriormente por Ricardo Piglia y Alan Pauls, y de los alcances de la lingüística y sociolingüística modernas (William Labov, Peter Trudgill), por otra, se producen unas nuevas concreciones de la literatura de Arlt. Anteriormente considerada “mala” y “mal escrita”, “pobre” e “inculta”, tanto a nivel de contenido como de la forma (ya que en el caso de Arlt el lenguaje puede ser considerado una transposición verbal del argumento), la literatura arltiana pierde el estatus transgresor para empezar a demostrar más bien una complejidad poderosa e incontrolable. Esta complejidad y diversidad, compuestas de lo que hemos llamado “trozos” más variados de un amplio substrato a partir del que se elaboran textos literarios y que, es más, se exhiben abiertamente como la única manera de *tejerlos* –la palabra “texto” proviene precisamente de esta raíz–, además de demostrar el principio concreto y práctico según el que se fabrican los textos arltianos, revelan inevitablemente la condición teórica y ontológica de toda literatura, es decir, su circunstancialidad intrínseca de *bricoleur* (Jacques Derrida) o de “segundo grado” (Gerard Genette). Al reconocer estas características en Arlt, tanto en su contenido ficcional como metaficcional, Ricardo Piglia lo postula precisamente a él como modelo de cambio del paradigma de la originalidad y de la desaparición del principio autorial. Uniendo esta lectura a la interpretación económica del sistema literario, asimismo apoyada en el caso de Arlt, Ricardo Piglia da un impulso decisivo a la canonización de su literatura y su figura.

Sin embargo, aunque son reconocidos como sus reivindicadores principales, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia, a pesar de la revalorización de Arlt que llevan a cabo, provocan inevitablemente una confirmación y profundización de esos mismos estereotipos como subproducto de lo que acabamos de denominar la “positivización del estereotipo”. Sirviéndose de la literatura arltiana como plataforma para introducir conceptos y percepciones teóricos que abogan, en primer lugar por una crítica social de la literatura, Sarlo y Piglia indudablemente liberan la literatura arltiana de una percepción negativa de los “saberes del pobre” y la “mala escritura”, pero, consecutivamente, no acaban de liberarla de esa misma estereotipación. Ella sigue atada a sus textos, con ese cordón que en la teorización derridiana pasaba por el cuadro de Van Gogh (y con el que él, por lo tanto, también ata su propia interpretación a lo interpretado). En otras palabras, no cambia la manera de leer a Arlt, sino sólo la manera de leer/valorar la manera de leer a Arlt. Legitimando lo hasta entonces considerado ilegítimo, Sarlo y Piglia llevan a cabo precisamente lo que este último advertía como mayor peligro para la literatura de Arlt: su canonización, lo cual supone la estereotipación; cierra la escritura con una sola lectura; petrifica la escritura monumentalizándola en su sentido aparentemente “único y eterno” (Michel Foucault).

Hemos comprobado en varios niveles del trabajo que la literatura arltiana termina siendo canonizada. No obstante, resulta debatible si el proceso de la canonización ha provocado también el consecutivo efecto de la neutralización. Admitido al canon en calidad de rupturista o disidente, por la manera en la que termina siendo interpretado y con las propias características “neutralizadoras”, es decir, canonizado como *marginado*, legitimado como *ilegítimo*, escritor que *no sabe (escribir)*, Arlt contrarresta permanentemente la automatización de su recepción; neutraliza la propia neutralización.

En una búsqueda de las características (todavía) no estereotipadas de la literatura de Arlt, además del papel que desempeñó en las percepciones contemporáneas de las categorías teóricas de la originalidad y el plagio, hemos ofrecido también un análisis de Arlt como representante del desvanecimiento de “todo lo sólido” que, según Marshall Berman, se produce en la época de la modernidad. Justamente en ese momento Roberto Arlt entra a formar parte no sólo de la historia literaria argentina sino también mundial, estableciendo relaciones intertextuales con otras obras distópicas de la época. Basándonos en la imagen del “maelström”, esa vorágine imparable que lo devora todo, y utilizándola como metáfora epistémica de la literatura de Arlt (dentro de la que, además, dicho fenómeno aparece en este sentido literal en uno de los cuentos), hemos estudiado, por una parte, la literatura arltiana

como epítome de la modernidad y, por otra, la alianza entre la literatura y la política, presente en la historia literaria argentina desde sus inicios y representada en el caso de Arlt por el motivo de la Sociedad Secreta. Aplicando la llamada “teoría de persecución” de René Girard a la atmósfera vertiginosa de contradicciones internas y la crisis social de la modernidad, hemos leído el famoso díptico de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* como ejemplo moderno de “textos de persecución”.

Al final de un trabajo en el que en varios momentos se subraya la característica ficcional e ilusoria de todo discurso, no sólo crítico o teórico, y en el que se ha señalado la inevitabilidad jaussiana de las lecturas equivocadas o erróneas que, no obstante, serán reemplazadas por otras, nada menos falsas, huelga decir que dejamos el presente trabajo flotar libre en la despiadada semiosfera literaria de “falsificaciones de falsificaciones”.



## X. CONCLUSION (ENGLISH VERSION)

In this work we have studied the process of the reception of Roberto Arlt's literature, starting in 1926 when his first novel, *Mad Toy*, was published. This will turn out to be one of the decisive moments in the Argentinian literary history. From that year on, the paradigm of Argentinian literature will take a completely different direction: the tradition of the "gauchos" and the so-called "telluric novel", which reached its apogee at the time and was represented principally by Ricardo Güiraldes and Leopoldo Lugones, will gradually be replaced by new currents; urban, modern and avant-garde. Incorporating new narrative techniques and redefining the relations between reality and fantasy, journalism and literature, literature and politics, the paradigm of nationality in the Argentinian literature underwent profound changes in which Roberto Arlt's figure would play a crucial role. Applying the main principles of the Reception Theory (Hans Robert Jauss), which provided a firm basis for the future studies of the canonization process, we have analyzed the formation of the Argentinian literary canon, understanding this phenomenon from a semiotic point of view developed by Yuri M. Lotman and José María Pozuelo Yvancos. Our main guidelines in the analysis were the hypothesis of the Polysystem Theory (Itamar Even-Zohar), along with the notions of Selective Tradition (Raymond Williams) and Author Figure (María Teresa Gramuglio, Julio Premat).

After dividing the process of Arlt's reception into two phases, the initial rejection and the later vindication of his literary status, we have studied the resignification of the images most frequently related to his work: the so-called "knowledge of the poor" and "bad writing". According to the innovations in literary, linguistic and cultural currents, these aspects have been changing their meaning and signification during the critical reception process, acquiring different interpretations and characteristics, often even contradictory ones. By analyzing the reception period of both "knowledge of the poor" and "bad writing", however, we were able to observe the uniformity in the process of the (re)signification, developed in three stages: firstly, a strong negative stereotyping (Arlt is "knowledge of the poor" and "bad writing"); secondly, a pronounced positivization of the stereotype (Arlt *is* "knowledge of the poor" and "bad writing", but as such is of merit) and, finally, an overall rejection of the stereotypes and the incorporation of some innovative readings of his literature (Arlt is not *exclusively* "knowledge of the poor" and "bad writing").

It needs to be pointed out that all these contents that enabled different interpretations were permanently present in Arlt's literary material: the critics were the ones who reorganized and recodified its threads, stressing different aspects from different points of view. Their readings depended, evidently, on the theoretical positions they intended to implement into the Argentinian cultural field. The innovative readings of Arlt's literature, on the one hand, as well as the innovative interpretations of the very readings of his literature, on the other, shed a new light on Arlt's literature, resulting in its consequent repositioning within the Argentinian canon. Although he started his literary trajectory on the margins, Arlt's figure, constructed during the reception process and condensed symbolically in that "problematic" surname, moves decidedly to the very centre of the Argentinian literary and cultural polysystem, where it establishes polyphonic contacts with other cardinal figures of the nation's literary history.

In the light of the anthropological concepts of the "savage mind" and *bricolage* (Lévi-Strauss), together with the notion of the "mass culture superman" (Antonio Gramsci and Umberto Eco), on the one hand, which were introduced into the Argentinian literary field by Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia and Alan Pauls, and of the modern linguistic and sociolinguistic achievements (William Labov, Peter Trudgill), on the other, some new concretizations of Arlt's work are produced. Previously considered "bad" and "badly written", "poor" and "uneducated", both on the level of the content and the form (since in Arlt's case language can be seen as a verbal transposition of the plot), Arlt's literature loses its transgressive features in order to demonstrate a powerful and uncontrollable complexity. That intricacy and variety, consisting of what we have denominated "pieces" that originate from a wide substrate and provide the basis for the composition of literary texts, exhibited plainly since it is the only way of "weaving" them –the word "text" comes precisely from the Latin word for fabric; "textum"–, not only demonstrate the particular and practical principle according to which Arlt's texts were created, but also inevitably reveal the theoretical and ontological condition of literature as such, that is, its intrinsic circumstance of *bricoleur* (Jacques Derrida) or of "second-hand" (Gerard Genette). Recognizing these characteristics in Arlt, both in his fictional and metafictional content, Ricardo Piglia proposes precisely his literature as a model of the change in the paradigm of originality and the disappearance of the authorial principle. Relating this understanding to the economic interpretation of the literary system, also based on Roberto Arlt's case, Ricardo Piglia provides a crucial impetus for the canonization of his literature and figure.

However, in spite of being recognized as his main vindicators and advocates of the revalorization of his work, Beatriz Sarlo and Ricardo Piglia, as a side effect of what we have denominated the “positivization process”, inevitably provoke further confirmation and deepening of the stereotypes that characterize the reception of Arlt’s literature. Using Arlt’s work as a platform for introducing their own theoretical concepts and perceptions, in the first place a social criticism of literature, Sarlo and Piglia undoubtedly liberate Arlt from a negative perception of the “knowledge of the poor” and “bad writing”, but, consequently, fail to liberate him from those very stereotypes. They are still tied to his texts, with that lace that in Derrida’s theorization passes through Van Gogh’s painting (and with which he, for that reason, also ties his own interpretation to the interpreted object). In other words, it is not the way of reading Arlt that changes, but the way of reading/valorizing the way of reading Arlt. Legitimizing what was previously considered illegitimate, Sarlo and Piglia generate precisely what the latter warned to be the major threat to Arlt’s literature: its canonization, which supposes stereotypization, closes the writing with the one and only reading, petrifies the writing by monumentalizing it in its meaning, apparently “the only and eternal one” (Michel Foucault).

In various stages of the work we have proven that Arlt’s literature eventually becomes canonized. However, it is still arguable whether the process of the canonization has also provoked the consequent effect of neutralization. Seeing that he has been accepted into the canon as a subverter or dissident, due to the interpretation of his literature and its own “neutralizing” characteristics, that is, seeing that he has been canonized as *marginal*, legitimated as *illegitimate*, a writer who *does not know (how to write)*, Arlt permanently resists the automatization of his reception; he neutralizes his own neutralization.

Searching for those characteristics of Arlt’s literature that have not (yet) been stereotyped, apart from the role it played in the modern perception of the theoretical categories of originality and plagiarism, we have offered an analysis of Arlt as a representative of “all that is solid that melts into the air”, which, according to Marshall Berman, characterizes the Modernity. It is in this precise moment that Arlt enters not only Argentinian literary history, but also the world of international literature, establishing intertextual contacts with other dystopic works of the time. Using the image of “maelstrom”, that uncontrollable vortex that devours everything, as an epistemic metaphor of Arlt’s literature (within which this phenomenon actually appears in its literal shape in one of his stories), we have studied Arlt’s literature as an epitome of Modernity, on the one hand, and the alliance between literature and

politics, present in Argentinian literary history from its very beginnings and represented in Arlt's case in the motif of the Secret Society, on the other. Applying the so-called Persecution Theory (René Girard) to the vertiginous atmosphere of internal contradictions and the social crisis of Modernity, we have read the famous diptych, *The Seven Madmen* and *The flame-thrower*, as a modern example of "persecution texts".

At the end of a work that repeatedly emphasizes the fictional and illusory aspect of any discourse, not only of critical or theoretical ones, and in which we have pointed out the unavoidability of "false readings" (Hans Robert Jauss) which, in turn, will be replaced by others, not less erroneous ones, it goes without saying that we let this text float freely in the mercilessness of the literary semiosphere and its "falsifications of falsifications".

## XI. BIBLIOGRAFÍA

### XI.1. ARLT, Roberto – EDICIONES Y REEDICIONES<sup>1</sup>

#### 1. ensayo

*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, *Tribuna Libre*, núm. 63, Buenos Aires, 28 de enero de 1920.

- en *Nuevas aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1975.

- en *Obra completa*, vol. II, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, prólogo de Julio Cortázar.

#### 2. novelas

*El juguete rabioso*, Buenos Aires, Latina, 1926, con la dedicatoria a Güiraldes.

- Buenos Aires, Claridad, 1931, sin la dedicatoria a Güiraldes.

- Buenos Aires, Futuro, 1950.

- Buenos Aires, Losada, 1958, 1982, 2003.

- Buenos Aires, Centro Editor América Latina, 1968, 1981, prólogo de Jorge Lafforgue.

- Buenos Aires, Fabril, 1969, prólogo de Mirta Arlt.

- Barcelona, Bruguera (Alfaguara), 1979, 1981, 1983, prólogo de Juan Carlos Onetti.

- Madrid, Cátedra, 1985, edición de Rita Gnutzmann (6 reediciones hasta 2011).

- Madrid, Fascículos Planeta, 1985.

- Buenos Aires, Espacio Editorial, 1990, prólogo de Teodosio Muñoz Molina.

- Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, prólogo de Ricardo Piglia.

---

<sup>1</sup> Fuente principal: "Bibliografía. Obras de Roberto Arlt".

En línea: [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/arlt/bibliografia/bibliografia\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/arlt/bibliografia/bibliografia_01.htm), fecha de consulta: 30/05/2014.

- Buenos Aires, Colihue, introducción de Elida Ruiz, 1994.
- Parla (España), La Encina, 1994.
- México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, prólogo J. D. Argüelles.

*Los siete locos*, Buenos Aires, Latina, 1929.

- Buenos Aires, Claridad, 1930, 1931.
- Buenos Aires, Futuro, 1950.
- Buenos Aires, Losada, 1958, 1973, 1974, 1985, 1988, 1991, 1995, 1997, 2000, 2003, 2004, 2009, 2010 (en total: 48 reediciones y reimpresiones hasta 2011).
- Buenos Aires, Fabril, 1968, 1971, prólogo de Mirta Arlt.
- Buenos Aires, Círculo de Lectores, 1974, 1976.
- Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, 1986, 1993, edición de Adolfo Prieto.
- Barcelona, Bruguera (Alfaguara), 1980, prólogo de Mirta Arlt.
- Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Madrid, Cátedra, 1992, 1998, 2000, 2003, 2004, 2011, edición de Flora Guzmán.
- Barcelona, Montesinos, Universidad de La Laguna, 1995, prólogo de Domingo Luis Hernández.
- Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, 1995, 2010, 2011, 2012, 2013.
- Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.
- Madrid, ALLCA XX, 2000.
- Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Barcelona, Booket, 2000.
- Ciudad de México, Océano, 2000.
- Buenos Aires, Longseller, 2000, 2010.

- Barcelona, Sol 90, 2001.
- Madrid, Jorge A. Mestas, Ediciones Escolares, 2004.
- Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, 2005, 2010.
- Buenos Aires, Tolemia, 2007.
- Ciudad de México, Literal, 2009, 2010, 2011.
- Buenos Aires, Enrique Santiago Rueda, 2010.
- Buenos Aires, Gradifco, 2010.
- Madrid, Ediciones del Azar, 2012.
- Madrid, Igueldo Stud, 2012.
- Buenos Aires, Terramar, 2012.
- Madrid, Piel de Zapa, 2012.
- Madrid, Modernito Books, 2013.

*Los lanzallamas*, Buenos Aires, Claridad, 1931.

- Buenos Aires, Futuro, 1950.
- Buenos Aires, Losada, 1958, 1977, 1994, 1998, 2004, 2007.
- Buenos Aires, Fabril, 1968, 1972, prólogo de Mirta Arlt.
- Buenos Aires, Círculo de Lectores, 1976, prólogo de Alberto Vanasco.
- Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, 1986, 1993, prólogo de Adolfo Prieto.
- Barcelona, Bruguera (Alfaguara), 1980.
- Barcelona, Montesinos, Universidad de La Laguna, 1995, prólogo de Domingo Luis Hernández.
- Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, 1995, 2013.
- Barcelona, Altaya, 2000.
- Madrid, Igueldo Stud, 2012.

*Los siete locos. Los lanzallamas.*

- Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, prólogo, edición, vocabulario y cronología de Adolfo Prieto

- Paris [etc.], ALLCA XX, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2000, edición crítica de Mario Goloboff.

- Madrid, Valdemar, 2013.

*El amor brujo*, Buenos Aires, Victoria (Talleres Gráficos Rañó), 1932.

- Buenos Aires, Futuro, 1950.

- Buenos Aires, Fabril, 1968, prólogo de Mirta Arlt.

- Buenos Aires, Losada, 1980, 1992 (en total: 4 reimpresiones de la 1ª edición hasta 2010)

### **3. cuentos**

*El jorobadito*, Buenos Aires, Anaconda, 1933.

- Buenos Aires, Futuro, 1951.

- Buenos Aires, Losada, 1958, 1973, 1990.

- Buenos Aires, Fabril, 1968 (prólogo de Mirta Arlt), 1970.

- Barcelona, Bruguera (Alfaguara), 1981.

- Buenos Aires, Espacio Editorial, 1993, edición de Teodosio Muñoz Molina.

*El criador de gorilas*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1941.

- Buenos Aires, Futuro, 1951.

- Buenos Aires, Fabril, 1969, prólogo de Mirta Arlt.

- Buenos Aires, Eudeba, 1964, 1968, prólogo de Raúl Larra.

- Buenos Aires, Losada, 1982.

- Madrid, Alborada, 1991, prólogo de Domingo Luis Hernández.

- Madrid, Alianza, 1994, prólogo de Teodosio Fernández.

*Viaje terrible. Relato inédito*, Buenos Aires, Nuestra Novela, núm. 6, 1941.

*Viaje terrible*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968, 1974, prólogo de Adolfo Prieto.

*Ester Primavera y otros cuentos*, Montevideo, Signos, 1993.



*Regreso. Un cuento, dos burlerías y un esbozo autobiográfico*, Buenos Aires, Corregidor, 1972, prólogo de Alberto Vanasco.

*Las fieras y otros cuentos*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1984.

*Estoy cargada de muerte y otros borradores*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1984, prólogo de Omar Borré.

*El crimen casi perfecto*, Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1994, edición de Omar Borré.

*Noche terrible. Una tarde de domingo, Madrid, Alianza, 1995.*

*El resorte secreto y otras páginas*, Buenos Aires, Simurg, 1996, prólogo de Guillermo García, recopilación y edición de Gastón Gallo<sup>2</sup>.

*La pista de los dientes de oro y otros relatos*, Madrid, Carpe Noctem, 2014.

#### **4. cuentos completos**

*Narrativa corta completa*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1995, edición de Domingo Luis Hernández.

*Cuentos completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996, 1997, ediciones de Ricardo Piglia y Omar Borré.

*Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 1998, 2002 (prefacio de Gustavo Martín Garzo, postfacio de David Viñas), 2008 (prefacio de Gustavo Martín Garzo)

*Obras*, vol. III, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2012, prefacio de Gustavo Martín Garzo, postfacio de David Viñas.

#### **5. teatro**

*300 millones y Prueba de amor*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Rañó, 1932.

*Saverio el Cruel. El fabricante de fantasmas. La isla desierta. 300 millones. Prueba de amor*, Buenos Aires, Futuro, 1950.

*El desierto entra en la ciudad*, Buenos Aires, Futuro, 1952, prólogo de Mirta Arlt.

*Erdosain, el Humillado*, Buenos Aires, Teatro de los Independientes, 1955.

---

<sup>2</sup> Colaboraciones de Roberto Arlt en la revista humorística *Don Goyo*, dirigida por Conrado Nalé Roxlo, y una selección de cuentos aparecidos en *El Hogar y Mundo Argentino*, no recogidos anteriormente en libro.

*Saverio el Cruel. La isla desierta.*

- Buenos Aires, Eudeba, 1964, prólogo de Mirta Arlt.

- Buenos Aires, Kapelusz, 1974, prólogo de Mirta Arlt.

*El traje de fantasma*, Buenos Aires, Edicom, 1969.

- Buenos Aires, La Página, 2010.

*Saverio el Cruel en Tres dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, Ottawa, Girol Books, 1983, 1994, edición de F. Dauster, L. Lyday y G. Woodyard.

*Trescientos millones y La juerga de las polichinelas*, Buenos Aires, Huemul, 1982, prólogo de Mirta Arlt.

*La fiesta del hierro. El desierto entra en la ciudad*, Buenos Aires, Losada, 2004.

*El traje del fantasma*, El Sauzal (Tenerife), La Página, 2010, edición de Domingo Luis Hernández.

## **6. teatro completo**

*Teatro completo*, 2 vols., Buenos Aires, Schapire, 1968, prólogo de Mirta Arlt.

*Obras*, vol. IV, *Teatro completo*, Buenos Aires, Losada, 2011, ensayo preliminar de David Viñas.

## **7. aguafuertes**

*Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Victoria, 1933.

- Buenos Aires, Futuro, 1950.

- Buenos Aires, Losada, 1958, 1973, 1976, 1990, 1991, 1994, 1996, 2000, 2006, 2008.

- Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

- Buenos Aires, Corregidor, 1995, prólogo de Rita Gnutzmann.

- Buenos Aires, Nuevo Siglo, 1996.

- Barcelona, Libros de la Vorágine, D.L., 2013.

*Nuevas aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1960, estudio preliminar de Pedro Orgambide.

*Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Publicadas en "El Mundo", 1928-1933*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981, recopilación, estudio y bibliografía de Daniel C. Scroggins.

*Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires, Alianza, 1993, prólogo de Sylvia Saïtta.

- Buenos Aires, Losada, 2000.

*Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1994, 2008, prólogo de Sylvia Saïtta.

*Aguafuertes españolas*, Buenos Aires, L. J. Rosso, 1936.

- Buenos Aires, Futuro, 1951.

- Buenos Aires, Fabril, 1969, 1971, prólogo de Mirta Arlt.

- La Laguna, Tenerife, La Página, 1993, prólogo de Rita Gnutzmann.

*Nuevas aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1975, 1999.

*Cronicón de sí mismo. Seguido de El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Edicom, 1969.

*Las muchachas de Buenos Aires. Seguido de Picaros sin historia*, Buenos Aires, Edicom, 1969.

*Entre croto y sabihondos*, Buenos Aires, Edicom, 1969.

*Aguafuertes uruguayas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

*Tratado de delincuencia. Aguafuertes inéditas*, Buenos Aires, Página 12, 1996, edición de Sylvia Saïtta.

*Secretos femeninos. Aguafuertes inéditas*, Buenos Aires, La Página, 1996.

*En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, Buenos Aires, Simurg, 1997, edición de Sylvia Saïtta.

*Notas sobre el cinematógrafo*, Buenos Aires, Simurg, 1997, edición de G. S. M. Gallo.

*Aguafuertes gallegas*, Rosario (Argentina), Ameghino, 1997, edición de Rodolfo Alonso.

- La Coruña, Ediciós do Castro, 1997.

*Obras*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, ensayo preliminar de David Viñas.

*Aguafuertes gallegas y asturianas*, Buenos Aires, Losada, 1999, edición de Sylvia Saítta.

*Aguafuertes madriñeñas. Presagios de una guerra civil*, Buenos Aires, Losada, 1999, 2000, prólogo, compilación y notas de Sylvia Saítta.

*Aguafuertes negras*, Cincinnati (Ohio), Termino, 2002, selección e introducción de Néstor Ponce.

*Aguafuertes vascas*, Buenos Aires, Simurg, 2005, prólogo, compilación y notas de Sylvia Saítta.

*Los problemas del Delta y otros aguafuertes*, Buenos Aires, Embalse, 2007.

*Aguafuertes cariocas. Crónicas inéditas desde Río de Janeiro*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.

## **8. crónicas policiales**

*Un argentino entre gangsters. Cuentos policiales*, Montevideo, Banda Oriental, 1994, prólogo de Pablo Rocca.

*Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937-1941*, Buenos Aires, Losada, 2003, recopilación, introducción y notas Rose Corral.

*El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009, prólogo de Ricardo Piglia, edición e introducción de Rose Corral.

*El facineroso y otros cuentos*, Buenos Aires, Editorial Del Nuevo Extremo, 2013.

## **9. obras completas**

*Obra completa*, 8 vols., Buenos Aires, Futuro, 1951-1952, dirección de Raúl Lara.

*Novelas completas y cuentos*, 3 vols., Buenos Aires, Fabril, 1963, prólogo de Mirta Arlt.

*Obra completa*, 2 vols., Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, prólogo de Julio Cortázar.

*Obra completa*, 3 vols., Buenos Aires, Planeta, Carlos Lohlé, 1991, prólogo de Julio Cortázar.

*Obras*, vol. I, *Novelas*, Buenos Aires, Losada, 1997, ensayo preliminar de David Viñas.

*Obras*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, ensayo preliminar de David Viñas.

*Obras*, vol. III, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2012, prefacio de Gustavo Martín Garzo, postfacio de David Viñas.

*Obras*, vol. IV, *Teatro completo*, Buenos Aires, Losada, 2011, ensayo preliminar de David Viñas.

## **10. antologías**

*Antología*, La Habana, Casa de las Américas, 1967, edición de David Viñas.

*Antología*, México, Siglo XXI, 1980, selección y prólogo de Noé Jitrik.

DRUCAROFF, Elsa, *Roberto Arlt: el profeta del miedo. Con una antología de textos de Arlt*, Buenos Aires, Catálogos, 2000.

## XI.2. ARLT, Roberto – BIBLIOGRAFÍA CITADA

- **novelas**

*El juguete rabioso*, Madrid, Cátedra, 2011.

*Los lanzallamas*, Buenos Aires, Losada, 2004.

*Los siete locos*, Barcelona, Montesinos, 1995.

*Los siete locos. Los lanzallamas*, edición crítica de Mario Goloboff (coord.), Barcelona, ALLCA XX, 2000.

- **cuentos**

“Escritor fracasado”, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2008, pp. 37-63.

“Un viaje terrible”, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2008, pp. 733-778.

- **ensayo**

“Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, *Obra completa*, Carlos Lohlé (ed.), Buenos Aires, Planeta, 1991, pp. 527-553.

- **aguafuertes, crónicas, autobiografías**

“El gremio de las curanderas y santeras”, Buenos Aires, *El Mundo*, 29 de julio de 1928.

“El hombre de las ciencias ocultas”, *El Mundo*, Buenos Aires, 3 de enero de 1930.

“Asuero y la medicina”, *El Mundo*, Buenos Aires, 16 de junio de 1930.

“Hablan los leprosos”, *El Mundo*, Buenos Aires, 15 de enero de 1933. En línea:

[http://www.ub.edu.ar/investigaciones/tesinas/82\\_veron.pdf](http://www.ub.edu.ar/investigaciones/tesinas/82_veron.pdf), fecha de consulta: 21/03/2014.

“¿Qué nombre le pondremos al pibe?”, ARLT, Roberto, *Cronicón de sí mismo. Seguido de El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Edicom, 1969, pp. 27-30.

“Éste es Soiza Reilly”, ARLT, Roberto, *Cronicón de sí mismo. Seguido de El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Edicom, 1969, pp. 63-66.

“El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular”, ARLT, Roberto, *Cronicón de sí mismo. Seguido de El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Edicom, 1969, pp. 157-160.

“Divertido origen de la palabra ‘squenun’”, ARLT, Roberto, *Cronicón de sí mismo. Seguido de El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Edicom, 1969, pp. 161-164.

“Por qué no se vende el libro argentino”, ARLT, Roberto, *Nuevas aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1975, pp. 95-99.

“¡Con esta van 365!”, SCROGGINS, Daniel C. (recopilación, estudio y bibliografía), *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Publicadas en “El Mundo”, 1928-1933*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981, pp. 132-135.

“Cómo se escribe una novela”, SCROGGINS, Daniel C. (recopilación, estudio y bibliografía), *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Publicadas en “El Mundo”, 1928-1933*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981, pp. 142-144.

“El viejo maestro”, SAÍTTA, Sylvia, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1994, pp. 92-95.

“La tintorería de las palabras”, SAÍTTA, Sylvia, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1994, pp. 225-228.

“¿Soy fotogénico?”, *Notas sobre el cinematógrafo*, Buenos Aires, Simurg, 1997, edición de G. S. M. Gallo, p. 39.

“El ‘furbo’”, ARLT, Roberto, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 63-65.

“Apuntes filosóficos acerca del hombre que ‘se tira a muerto’”, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 84-86.

“Persianas metálicas y chapas de doctor”, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 134-136.

“El idioma de los argentinos”, ARLT, Roberto, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 161-164.

“Sobre la simpatía humana”, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 179-181.

“La inutilidad de los libros”, ARLT, Roberto, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 199-202.

“*La crónica n° 231*”, ARLT, Roberto, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 367-370.

“¿Cómo quieren que les escriba?”, ARLT, Roberto, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 370-373.

“Sociedad literaria, artículo de museo”, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 393-396.

“Un poco más sobre la Sociedad de Escritores”, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 396-398.

“Hospitales en la miseria”, ARLT, Roberto, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 439-441.

“¡Por fin se acuerdan de los hospitales!”, ARLT, Roberto, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 441-444.

“¿Cómo podemos escribir así?”, ARLT, Roberto, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 479-482.

“La tintorería de las palabras”, ARLT, Roberto, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 536-539.

“Qué es la crítica en nuestro país”, ARLT, Roberto, *Obras completas*, vol. II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 635-636.

“El chantaje en los restaurantes norteamericanos”, *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo. 1937-1942*, Buenos Aires, FCE, 2009, pp. 47-50.

“Cazadores de ambulancias“, *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo. 1937-1942*, Buenos Aires, FCE, 2009, pp. 51-54.

“Con el pie en el estribo”, *Aguafuertes cariocas. Crónicas inéditas desde Río de Janeiro*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013, pp. 11-14.

“Escenas de un grotesco”, *Gaceta de Buenos Aires*, año I, núm. 2, Buenos Aires, 4 de agosto de 1934. (Reeditado en *Proa. En las Letras y en las Artes*, núm. 30, Buenos Aires, julio-agosto 1997)



“Autobiografía”, MIRANDA KLIX, José Guillermo; YUNQUE, Álvaro (comp.), *Cuentistas argentinos de hoy*, Buenos Aires, Claridad, 1929. (Recopilada en ARLT Mirta; BORRÉ Omar, *Para leer a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1984)

“Roberto Arlt”, *Crítica Magazine*, núm. 16, 28 de febrero de 1927. (Recopilada en ARLT Mirta; BORRÉ Omar, *Para leer a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1984)

“Autobiografías humorísticas”, *Don Goyo*, núm. 63, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1926. (Recopilada en ARLT Roberto, *El resorte secreto y otras páginas*, Buenos Aires, Simurg, 1996)

### XI.3. BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA Y CRÍTICA

ADORNO, Theodor W., “Soziologie und empirische Forschung”, TOPITSCH, Ernst (ed.), *Logik der Sozialwissenschaften*, Colonia, Kiepenheuer und Witsch, 1966, pp. 511-514.

*Negativna dijalektika [Dialéctica negativa]*, Belgrado, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1979.

*Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983.

AISEMBERG, Alicia, “Roberto Arlt: teatro y cine”, PELLETIERI, Osvaldo (ed.), *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires, Galerna, 2000, pp. 127-136.

ALONSO, Lisardo, “Los lanzallamas de Roberto Arlt”, *Megáfono*, núm. 9, Buenos Aires, diciembre de 1931.

ALTAMIRANO, Carlos, “La fundación de la literatura argentina”, ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 201-209.

*Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II, *Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

AMÍCOLA, José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Buenos Aires, Weimar, 1981.

ANDERMANN, Jens, “La operación Aira: literatura argentina y procedimiento”, DI TULLIO, Ángela; KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 183-197.

ARCINIEGA, Rosa, *Mosko-Storm. El torbellino de las grandes metrópolis*, Madrid, Cénit, 1934.

ARLT, Mirta, “Era un hombre de izquierda, pero de izquierda afectiva”, entrevista en *Sudestada de colección*, núm. 9, *Borges vs. Arlt*, Buenos Aires, diciembre de 2013, pp. 24-25.

BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

*Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.

*El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza, 1994.

BALINT-ZANCHETTA, Jaqueline, “Las funciones del lunfardo en *Aguafuertes porteñas*, de Roberto Arlt”, DI TULLIO, Ángela; KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 213-230.

BARLETTA, Leónidas, “*El juguete rabioso* por Roberto Arlt”, *Nosotros*, núm. 211, año 20, Buenos Aires, diciembre de 1926, pp. 553-554.

BARRENECHEA, Ana María, “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 200, julio-septiembre 2002, pp. 765-768.

BARTHES, Roland, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1970.

*¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets, 1974.

*Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

“Un tema de investigación”, “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1987.

*La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.

BATAILLE, Georges, “La noción de gasto”, *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987, pp. 23-43.

BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, París, Les Éditions de Minuit, 2009.

BECCO, Horacio; MASOTTA, Oscar, *Roberto Arlt, estudio bibliográfico*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, 1959.

BENJAMIN, Walter, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967.

“Le collectionneur”, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, París, Cerf, 1989, pp. 220-229.

*La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro, 2010.

BERG, Walter Bruno, “Oralidad y argentinidad: contornos de un proyecto de investigación”, BERG, Walter Bruno; SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.), *Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Tübingen, Narr, 1997, pp. 19-27.

“Apuntes para una historia de la oralidad en la literatura argentina”, BERG, Walter Bruno; SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.), *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, Tübingen, Narr, 1999, pp. 9-120.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1991.

BIOY CASARES, Adolfo, *Borges*, Barcelona, Destino, 2006.

En línea: <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/mejores-insultos-entre-escritores>, fecha de consulta: 06/12/2013.

BLOOM, Harold, *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1975.

*La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

*El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

BORGES, Jorge Luis, “Prólogo”, Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

“Al tal vez lector”, *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 219-220.

*Fervor de Buenos Aires, Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 2011a, pp. 13-58.

“Invectiva contra el arrabalero”, *El tamaño de mi esperanza, Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 2011a, págs. 250-253.

“Indagación de la palabra”, *El idioma de los argentinos, Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 2011a, pp. 265-273.

“El truco”, *El idioma de los argentinos, Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 2011a, pp. 274-276.

“El idioma de los argentinos”, *El idioma de los argentinos, Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 2011a, pp. 335-343.

- “Fundación mítica de Buenos Aires”, *Cuaderno San Martín, Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 2011a, pp. 351-352.
- “Prólogo”, *Evaristo Carriego, Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 2011a, pp. 371-449.
- “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión, Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 2011a, pp. 550-557.
- “Los traductores de 'Las mil y una noches'”, *Historia de la eternidad, Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 2001a, 687-704.
- “Poema de los dones”, *El hacedor, Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 2011b, pp. 198-199.
- “Prólogo”, *El informe de Brodie, Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 2011b, pp. 427-429.
- BORRÉ, Omar, *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Buenos Aires, Armas de la Crítica, América Libre, 1996.
- BOURDIEU, Pierre, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
- Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2012.
- BOYER, Christine, *The City of Collective Memory*, London, MIT Press, 1998.
- BRATOSEVICH, Nicolás, *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
- BUENO, Raúl, *Promesa y descontento de la modernidad*, Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2010.
- BÜRGER, Peter, “Problemas de investigación de la recepción”, MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 177-211.
- CALINESCU, Matei, *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

- CALVET, Louis-Jean, *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Maelstrom*, París, Editorial Excelsior, 1926.
- CARO, Robert A., *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, Nueva York, Knopf, 1974.
- CASTELNUOVO, Elías, “Carta enviada a un amigo en 1980”, *Sudestada de colección*, núm. 9, *Borges vs. Arlt*, diciembre de 2013, p. 6.
- CASTRO de, Nea; GÓNZALEZ BOLAÑOS, Aimée, “Centenario de Roberto Arlt, narrador de la marginalidad”, *Islas*, vol. 42, núm. 126, Ciudad de la Habana, Editorial Universitaria, octubre-diciembre de 2000, pp. 3-12.
- CHAMBERS, Ian, *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*, London, Routledge, 1990.
- CHAMBERS, J. K.; TRUDGILL, Peter, *Dialectology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- CLAIR, Jean, *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, Visor, 1999.
- CONDE, Oscar, “Roberto Arlt y el lunfardo”, DI TULLIO, Ángela; KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 199-212.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano, “El Teatro del Pueblo y 300 millones”, prólogo a la edición de *Trescientos millones*, Buenos Aires, Raño, 1932.
- CORREAS, Carlos, *Arlt literato*, Buenos Aires, Atuel, 1996.
- CORTÁZAR, Julio, “Apuntes de relectura”, ARLT Roberto, *Obra completa*, vol. I, Buenos Aires, Planeta argentina, 1991, pp. III-XI.
- CROCE, Marcela, “Contorno y alrededores: sucesiones, herencia y desvíos en 50 años de crítica argentina”, VIÑAS, David; JITRIK, Noé (et al.), *La crítica literaria en Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2006, pp. 390-401.
- DEGIOVANNI, Fernando, *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

DEGIOVANNI, Fernando y TOSCANO Y GARCÍA, Guillermo, “‘Las alarmas del doctor Américo Castro’: Institucionalización filológica y autoridad disciplinaria”, *Variaciones Borges*, núm. 30, 2010, pp. 3-41.

DE LA PÚA, Carlos, *La crencha engrasada*, Buenos Aires, Schapire, 1970.

DE MAN, Paul, “Historia literaria y modernidad literaria”, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, RODRÍGUEZ VECCHINI, Hugo; LEZRA, Jacques (eds.), Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 159-183.

DERRIDA, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto”, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989a.

“La Différance”, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989b.

“La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989c, pp. 383-401.

*La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

*De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.

DI TULLIO, Ángela, “Meridianos, polémicas e instituciones: el lugar del idioma”, JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. VII, *Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 569-596.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.

*Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.

*Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

*El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen, 1995.

*Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Debolsillo, 2007.

ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. I, *De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis*, Paris, Payout, 1978.

ETCHENIQUE, Nira, *Roberto Arlt*, Buenos Aires, La Mandragora, 1962.

EVEN-ZOHAR, Itamar, “Teoría de los polisistemas”, traducción de “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, año 11, núm. 1, primavera 1990, pp. 9-26.

En línea: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>, fecha de consulta: 01/05/2014.

EYSTEINSSON, Astradur, *The concept of modernism*, London, New York, [Cornell University Press](http://www.cornell.edu), 1990.

FERNÁNDEZ BERRO, María Laura, “Se dice de mí”, *Sudestada de colección*, núm. 9, *Borges vs. Arlt*, Buenos Aires, diciembre de 2013, pp. 8-9.

FERRARIO, Juan Manuel, “Arlt y el anarquismo”, *Sudestada de colección*, núm. 9, *Borges vs. Arlt*, Buenos Aires, diciembre de 2013, pp. 26-29.

FONTANA, Patricio, *Arlt va al cine*, Buenos Aires, Librería, 2009.

FORNET, Jorge, “Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLII, 1994, núm. 1, pp. 115-141.

FOUCAULT, Michel, “Space, Power and Knowledge”, RABINOW, Paul, *The Foucault Reader*, London, Penguin Books, 1991, pp. 239-256.

“¿Qué es un autor?”, *Entre filosofía y literatura*, Buenos Aires, Paidós, 1999, pp. 329-360.

*Arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

FRESÁN, Rodrigo, *La velocidad de las cosas*, Madrid, Debolsillo, 2006.

FUNDACIÓN KONEX, “Jorge Luis Borges. Premio Konex de Brillante 1984: Letras”.

En línea: [http://www.fundacionkonex.com.ar/b1889-jorge\\_luis\\_borges](http://www.fundacionkonex.com.ar/b1889-jorge_luis_borges), fecha de consulta: 01/12/2013.

GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2006.

GARABANO, Sandra, “Homenaje a Roberto Arlt: crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*”, *Hispanoamérica*, año XXXII, núm. 96, 2003, pp. 85-90.

GARMADI, Juliette, *La sociolinguistique*, París, Presses Universitaires de France, 1981.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GHIANO, Juan Carlos, *Temas y aptitudes; Lugones, Güiraldes, Quiroga, Arlt, Marechal, Bernárdez, Borges, Molina*, Buenos Aires, Ollantay, 1949.



“Mito y realidad de Roberto Arlt”, *Ficción*, núm. 17, Buenos Aires, enero- febrero de 1959.

GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.

*Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1984.

*El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986.

GNUTZMANN, Rita, “Música de piano, tango y jazz en la obra de Roberto Arlt”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 3, Lehman Collage, City University of New York, agosto 2000.

En línea: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Gnutzmann.html>, fecha de consulta: 30/05/2014.

“Roberto Arlt y el cine”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 32, 2003, pp. 71-81.

“Introducción”, ARLT, Roberto, *El juguete rabioso*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 11-77.

“La ciudad y el habla en algunos textos de Roberto Arlt”, DI TULLIO, Ángela; KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 19-38.

GOBELLO, José, *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 1991.

GOLDAR, Ernesto, “Proceso a Roberto Arlt”, conferencia en la Sociedad Argentina de Escritores, Seccional Lanus, *El literato*, 2000.

En línea: <http://eliterato.ar.tripod.com/Robertoarlt.html>, fecha de consulta: 08/07/2014.

GONZÁLEZ, Horacio, “Un problema crítico: la historia de la literatura argentina”, VIÑAS, David; JITRIK, Noé (et al.), *La crítica literaria en Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2006, pp. 160-173.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, *Roberto Arlt*, Buenos Aires, 1971.

GOLOBOFF, Mario, *Elogio de la mentira. Diez ensayos sobre escritores argentinos*, Buenos Aires, Simurg, 2001.

“El camino de la oralidad”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 634, 2003, pp. 7-12.

“Una máquina literaria”, *Sudestada de colección*, núm. 9, *Borges vs. Arlt*, Buenos Aires, diciembre de 2013, pp. 10-11.

“Roberto Arlt: la máquina literaria”. En línea:

<http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/GOLOBOF.pdf>, fecha de consulta: 19/05/2014.

GOMBROWICZ, Witold, *Diario I (1953-1956)*, Madrid, Alianza, 1998.

*Diario II (1957-1961)*, Madrid, Alianza, 1998.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, *Roberto Arlt*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, vol. II, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablos, 1975.

*Obras*, vol. IV, *Cuadernos de la cárcel. Literatura y vida nacional*, México D. F., Juan Pablos Editor, 1998.

GRAMUGLIO, María Teresa, “La construcción de la imagen”, Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio, *La escritura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral: Ediciones de la Cortada, 1992, pp. 35-64.

“*Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental”, ALTAMIRANO, Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. II, *Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz, 2010, pp. 192-210.

GRINES, Romina Gabriela, “Roberto Arlt y el lunfardo”, *La Trama de la Comunicación*, vol. XI, Rosario, Editorial UNR, 2006, pp. 77-88.

GREGORICH, Luis, “Los dos caminos de la literatura Argentina: Borges y Arlt, o el esplendor que anida entre las cenizas”, *La Opinión*, sección Contratapa, 28 de julio de 1977.

En línea: [www.oocities.org/ar/historiasocialargentina/1977b.xls](http://www.oocities.org/ar/historiasocialargentina/1977b.xls), fecha de consulta: 28/05/2014.

GUERRERO, Diana, *Roberto Arlt, el habitante solitario*, Buenos Aires, Granica, 1972a.

“La traición en Roberto Arlt”, *Nuevos Aires*, año II, núm. 7, Buenos Aires, 1972b, pp. 47-53.

- “Los buscadores de la irrealidad. El político”, ARLT, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*, edición crítica de Mario GOLOBOFF (coord.), Madrid, ALLCA XX, 2000, pp. 801-806.
- GUILLORY, John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- “Canon”, *Critical Terms for Literary Study*, LENTRICCHIA, Frank; MCLAUGHLIN, Thomas (eds.), Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, “Consecuencias de la estética de la recepción, o: la ciencia literaria como sociología de la comunicación”, MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 145-175.
- HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad (Doce lecciones)*, Madrid, Taurus, 1989.
- HAUGEN, Einar, “Dialect, Language, Nation”, [\*American Anthropologist\*](#), agosto de 1966, vol. 68, núm. 4, pp. 922–935.
- En línea: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1966.68.4.02a00040/pdf>, fecha de consulta: 13/07/2014.
- HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989.
- HAYES, Aden W., “La revolución y el prostíbulo: ‘Luba’ de Roberto Arlt”, *Ideologies and Literature*, año 2, núm. 1, Minneapolis, 1987, pp. 141-147.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2010.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain, Création et identité*, París, La Découverte, 2000.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “Seis ensayos en busca de nuestra expresión”, *Selección de ensayos*, RODRÍGUEZ FEO, José (selección), La Habana, Casa de las Américas, 1965.
- HERNÁNDEZ, Domingo Luis, *Los cuentos de Roberto Arlt*, Madrid, Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1995.
- HIDALGO, Alberto, “Sobre *Los siete locos*”, *La literatura argentina*, XV, noviembre de 1929.
- HOBSBAWM, Eric, “Inventing Traditions”, *The Invention of Tradition*, HOBSBAWM Eric; RANGER Terence (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14.

HOHENDAHL, Peter Uwe, “Sobre el estado de la investigación de la recepción”, MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 31-37.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*, London, New York, Routledge, 1989.

*The Politics of Postmodernism*, London, New York, Routledge, 2002.

HUTNIK, Elizabeth, “La figura del escritor. Dos generaciones en Argentina”, *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, vol. 7, núm. 1, enero-junio 2012, pp. 53-65. En línea: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0701/070104.pdf>

fecha de consulta: 07/07/2014.

INGARDEN, Roman, “Concreción y reconstrucción”, WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 35-53.

“Valor artístico y valor estético”, OSBORNE Harold, *Estética*, México, F.C.E., 1976.

“Književno djelo kao višeslojna tvorevina” [“Obra literaria como una creación polifacética”], *Nova evropska kritika III* [*Nueva crítica europea III*], Split, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972, pp. 5-29.

INGENIEROS, José, “La Universidad del Porvenir”, *La Universidad del porvenir y otros escritos*, Buenos Aires, Meridión, 1956.

ISER, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989a, pp. 133-148.

“La realidad de la ficción”, WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989b, pp. 165-195.

“Réplicas”, WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989c, pp. 197-208.

“El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 215-243.

*The implied reader. Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

*El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1976.

“Indeterminacy and the Reader’s Response in Prose Fiction”, HILLIS MILLER, Joseph (ed.), *Aspects of Narrative. English Institute Essays*, New York, Columbia University Press, 1971, pp. 1-45.

JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1981.

*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

JARKOWSKI, Aníbal, “Arlt o de cómo la realidad produce locura”, *El Porteño*, núm. 127, julio de 1992.

JAUSS, Hans Robert, “Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung”, WEINRICH, Harald (ed.), *Positionen der Negativität*, Munich, Wilhelm Fink, 1975, pp. 263-329.

*Estetika recepcije. Izbor studija [Estética de la recepción. Selección de textos]*, Jovan Hristić (ed.), Belgrado, Nolit, 1978.

“Estética de la recepción y comunicación literaria”, *Punto de vista*, núm. 12, 1981, pp. 34-40.

“Pequeña apología de la experiencia estética”, *Saber*, núm. 6, 1985, pp. 449-463.

“El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 59-85.

“Continuación del diálogo entre la estética de la recepción ‘burguesa’ y ‘materialista’”, WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 209-215.

“La Ifigenia de Goethe y la de Racine”, WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 217-250.

*Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992.

“La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000a, pp. 137-193.

“Historia del arte e historia general”, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000b, pp. 195-232.

*Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 2004.

JAECKEL, Volker, “Estilo y lenguaje en las novelas de Roberto Arlt: obscenidades, extranjerismos y lunfardismos”, DI TULLIO, Ángela; KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 39-55.

JITRIK, Noé, “Entre el dinero y el ser”, *Dispositio*, núm. 2, 1976, pp. 100-133.

*Roberto Arlt. Antología*, México, Siglo Veintiuno, 1980.

“Productividad de la crítica”, VIÑAS, David; JITRIK, Noé (et al.), *La crítica literaria en Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2006, pp. 16-25.

JUÁREZ, Laura, “Desvíos de ‘la lengua de la calle’. ‘Palabras lustrosas’, periodismo internacional, estilización y ciudades reescritas en Roberto Arlt”, DI TULLIO, Ángela; KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 69-86.

KAILUWEIT, Rolf, “Voces de inmigrantes. La literaricidad potenciada de Roberto Arlt”, DI TULLIO, Ángela; KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 87-102.

KOMI, Christina, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, 2009.

KRISTEVA, Julia, “La semiótica, ciencia crítica y/o crítica de la ciencia”, AA.VV., *Semiótica y praxis*, La Habana, Casa de las Américas, 1972, pp. 51-70.

*Semiótica*, vols. I, II, Madrid, Fundamentos, 1978.

*Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984.

LABOV, William, *The Social Stratification of English in New York City*, Washington D.C., Center for Applied Linguistics, 1966.

LARRA, Raúl, *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires, Leviatan, 1992 [1950].

LAURENT, Pénélope, “Soldi, ¿un autor de ficción?”, *Ateliers du Séminaire Amérique Latine de l'Université Paris-Sorbonne (2008-2009)*, núm. 4, 2010, pp. 1-8. En línea: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/laurent.pdf>, fecha de consulta: 01/11/2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

LIACHO, Lázaro, *Palabra de hombre*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Porter, 1934.

LINDSTROM, Naomi, “La elaboración de un discurso contracultural en las *Aguafuertes porteñas* de Arlt”, *Hispanic Journal*, núm. 1, vol. II, Pennsylvania, otoño de 1980, pp. 47-55.

LIPPI-GREEN, Rosina, *English with Accent. Language, Ideology, and Discrimination in the United States*, London, New York, Routledge, 1997.

LÓPEZ PARADA, Esperanza, “La lengua ausente: la traducción como relato”, *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2006, pp. 73-87.

“Terroros vanguardistas: el miedo a la modernidad y la ‘llamada al orden’”, Fuentes, Manuel y Tovar, Paco (ed.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2011, pp. 563-571.

LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

*Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

*Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

“Acerca de la semiosfera”, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Cátedra, 1996, pp. 11-25.

“Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘literatura artística’”, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Cátedra, 1996, pp. 112-123.

“El arte canónico como paradoja informacional”, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Cátedra, 1996, pp. 124-128.

“Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura”, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Cátedra, 1996, pp. 157-163.

*Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999.

LOTMAN, Yuri; USPENSKI, Boris, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, LOTMAN, *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 168-193.

LUKÁCS, Georg, *Prolegómenos a una estética marxista. Sobre la categoría de la particularidad*, Barcelona, Grijalbo, 1969.

*Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971.

*Historia y conciencia de clase*, vols. I, II, Barcelona, Orbis, 1985.

LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1994.

*Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

MACDONALD, Dwight, *Masscult and Midcult. Essays Against the American Grain*, New York, Random House, 1962.

MALDAVSKY, David, *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt. Algunas contribuciones de las ciencias humanas a la comprensión de la literatura*, Buenos Aires, Escuela, 1968.

MALGESINI, Graciela; GIMÉNEZ, Carlos, *Guía de los conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*, Madrid, Catarata, 2000.

MARIANI, Roberto, “Roberto Arlt”, *Conducta*, núm. 21, Buenos Aires, julio-agosto de 1942.

MARTÍNEZ, Roberto L.; MOLINARI, Alejandro, *El habla de los argentinos: identidad, inmigración y lunfardo*, Avellaneda, Editorial de la Cultura Urbana, 2011.

MARX, Karl, “Manifesto of the Communist Party”, *Marx/Engels Selected Works*, vol. I, Moscow, Progress Publishers, 1969, pp. 98-137.

En línea: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Manifesto.pdf>, fecha de consulta: 15/09/2014.

“La Mercancía”, *El capital*, vol. I, sección 1, cap. 1. En línea:

<http://www.archivochile.com/Marxismo/Marx%20y%20Engels/kmarx0010.pdf>, pp. 28-69, fecha de consulta: 17/09/2014.

MASIELLO, Francine, *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

MASOTTA, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2008 [1965].

“Sur o el antiperonismo colonialista”, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968.



MATTONI, Silvio, “La crítica de Masotta sobre Arlt: entre la conciencia y destino”, VIÑAS, David; JITRIK, Noé (et al.), *La crítica literaria en Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2006, pp. 180-187.

McHALE, Brian, *Postmodernist fiction*, London, New York, Routledge, 1987.

*Constructing Postmodernism*, London, New York, Routledge, 2002.

MILLER, Laura, “Lessons from Stephen King and *Valley of the Dolls*: Reading 100 years of bestsellers”, *Salon.com*, sin paginación. En línea:

[http://www.salon.com/2014/04/02/lessons\\_from\\_stephen\\_king\\_and\\_valley\\_of\\_the\\_dolls\\_reading\\_100\\_years\\_of\\_bestsellers/](http://www.salon.com/2014/04/02/lessons_from_stephen_king_and_valley_of_the_dolls_reading_100_years_of_bestsellers/), fecha de consulta: 08/05/2014.

MILROY, James, “The ideology of the standard language”, LLAMAS, Carmen, MULLANY, Louise, STOCKWELL, Peter (eds.), *The Routledge Companion to Sociolinguistics*, London, Routledge, 2007, pp. 133-40.

MONTEMAYOR, Carlos, “Una presentación de Roberto Arlt”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 27, junio de 1973.

MORRIS, Charles, *Signos, lenguaje, conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962.

MUKAROVSKY, Jan, *Arte y semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

*Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

NARVAJA DE ARNOUX, Elvira; BEIN, Roberto, “Posiciones de Jorge Luis Borges acerca del idioma nacional”, *Borges*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1999, pp. 19-30.

NÉLIDA SALTO, Graciela, “En los límites del realismo, un libro extraño”, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. VI, JITRIK, Noé; GRAMUGLIO, María Teresa (eds.), Buenos Aires, Emecé, 2002.

NÚÑEZ, Ángel, *La obra narrativa de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Minor Nova, 1968.

OGÁS PUGA, Grisby, “Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el teatro del Pueblo”, *Stichomythia. Revista de teatro español contemporáneo*, núms. 11-12, 2011, pp. 28-41.

En línea: [http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio\\_3.pdf](http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_3.pdf), fecha de consulta: 17/05/2014.

OLIVARI, Nicolás, “Los lanzallamas”, *Claridad*, núm. 239, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1931.

OLIVETO, Mariano, “La cuestión del idioma en los años veinte y el problema del lunfardo: a propósito de una encuesta del diario Crítica”, *Revista Pilquen*, núm. 13, Viedma, enero-diciembre de 2010. En línea: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-31232010000200004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-31232010000200004&script=sci_arttext), fecha de consulta: 15/01/2015.

ONETTI, Juan Carlos, “Semblanza de un genio rioplatense”, LAFFORGUE Jorge (comp.), *Nueva narrativa latinoamericana. La narrativa argentina actual*, vol. II, Buenos Aires, Paidós, 1972, págs. 363-377. En línea: <http://www.onetti.net/es/articulos/arlt>, fecha de consulta: 02/07/2014.

PASTOR, Beatriz, “Dialéctica de la alienación: ruptura y límites en el discurso narrativo de Roberto Arlt”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año V, núm. 10, Lima, 1979, pp. 87-97.

*Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Madrid, Hispamérica Gaithersburg, 1980.

PAULS, Alan, “Arlt: la máquina literaria”, VIÑAS, David (dir.), *Literatura argentina siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Paradiso, Fundación Crónica General, 2006, pp. 250-261.

PAZ, Octavio, “Poesía y modernidad”, *Obras completas*, vol. I, *La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 603-625.

PEIRCE, Charles Sanders, *El hombre, un signo. El pragmatismo de Peirce*, Barcelona, Crítica, 1988.

PETIT DE MURAT, Ulises, “Roberto Arlt, novelista”, *Síntesis*, núm. 41, octubre de 1930.

PEZZONI, Enrique, “Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea”, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, págs. 19-38.

“Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt”, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, págs. 183-205.

PIGLIA, Ricardo, “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, *Hispamérica*, núm. 7, 1974, pp. 25-28.

*La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.

*La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997a.

*Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta, 1997b.

“Vivencia literaria (La cuestión del canon)”, *La Página*, núm. 28, Santa Cruz de Tenerife, 1997c, p. 72-73.

“La literatura argentina después de Borges”, *La Página*, núm. 28, 1997d, pp. 62-65.  
En línea: <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2012/07/ricardo-piglia-la-literatura-argentina.html>, fecha de consulta: 05/04/2013.

“La marca de Arlt”, ALTAMIRANO Carlos (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1999, pp. 92-99.

*Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001a.

*Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001b.

“Nombre falso”, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002.

“Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Comp. del Grupo de Investigación de literatura argentina de la UBA, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004 [1973], pp. 55-71.

“La loca y el relato del crimen”, *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Anagrama, 2007.

“Cronista de una ciudad imaginaria”, entrevista por Kike Ferrari, *Sudestada de colección*, núm. 9, *Borges vs. Arlt*, Buenos Aires, diciembre de 2013, pp. 32-34.

PIONETTI, Marinela, “Aguafuertes en escena: leer crónicas y teatro de Arlt en la escuela”, ponencia de *Sextas jornadas sobre didáctica de la literatura* celebradas en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires el 30 y 31 de octubre de 2012.

En línea: <http://unipe.edu.ar/actividad-academica/cursos-y-seminarios/aguafuertes-escolares-sextras-jornadas-sobre-didactica-de-la-literatura/mesas-de-ponencias/aguafuertes-en-escena-leer-cronicas-y-teatro-de-arlt-en-la-escuela/>, fecha de consulta: 03/06/2014.

POE, Edgar Allan, “Un descenso al Maelström”.

En línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133646.pdf>, fecha de consulta: 10/02/2015.

POLLMANN, Leo, “Oralidad en textos de ‘hijos de emigrantes’”, BERG, Walter Bruno; SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.), *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, Tübingen, Narr, 1999, pp. 242-266.

PORTELA, Ignacio; LANESE, Diego, “La jactancia del dolor”, *Sudestada de colección*, núm. 9, *Borges vs. Arlt*, Buenos Aires, diciembre de 2013, pp. 4-7.

POZUELO YVANCOS, José María, “Lotman y el canon literario”, *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura*, núm. 3, Granada, mayo 2004, pp. 1-12. En línea: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre3/pozuelo.htm>, fecha de consulta 01/05/2014.

PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009.

PRIETO, Adolfo, “Boedo y Florida”, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

“Prólogo”, ARLT, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*, Caracas, Ayacucho, 1978.

*El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

PRIETO, Julio, “Sobre ilegibilidad y malas escrituras en Hispanoamérica”, *Ínsula*, núm. 777, septiembre de 2011, pp. 2-4.

“‘Hablar en un holandés espantoso’: fantasía lingüística y visión urbana en *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt”, DI TULLIO, Ángela; KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 155-168.

PRIETO, Luis J., *Pertenencia y práctica. Ensayos de semiología*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

PYM, Anthony, “Schleiermacher and the Problem of Blendlinge”, *Translation and Literature* 4/1, 1995, pp. 5-30.

En línea: <http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/intercultures/blendlinge.pdf>, fecha de consulta: 17/02/2015.

RAIMONDI, Sergio (et al.), *Los clásicos argentinos: Sarmiento, Hernández, Borges, Arlt. Los cuatro máximos escritores nacionales según once ensayistas contemporáneos*, Rosario, Editorial Municipal, 2005.

RAMA, Ángel, “Vuelve los Twenties. Roberto Arlt o de la imaginación”, *Marcha*, núm. 934, Montevideo, octubre de 1958.

*La ciudad letrada*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984.

RANCIÈRE, Jacques, *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2005.

RANK, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981.

RATH, Gudrun, “¿Lenguajes apropiados? Roberto Arlt y la traducción”, DI TULLIO, Ángela; KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 169-182.

REINA, Manuel Francisco, *El plagio como una de las bellas artes*, Barcelona, Ediciones B, 2012.

RENAUD, Maryse, “La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, COMPRA, Rosalba (ed.), *La Selva en el damero, espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini, 1989, pp. 195-213.

“*Los siete locos* y *Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo”, ARLT, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*, edición crítica de Mario Goloboff, Madrid, ALLCA XX, 2000, pp. 687-709.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, vol. III, *El tiempo narrado*, México, Siglo XXI, 2006.

RÍOS, Valeria de los, “El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt”, *MLN*, vol. 124, núm. 2, Baltimore, marzo de 2009. En línea: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/mln/v124/124.2.de-los-rios.pdf>, fecha de consulta: 27/02/2015.

RIVERA, Jorge, *Roberto Arlt. Los siete locos*, Buenos Aires, Hachette, 1968.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, “Apropiación y el plagio en la literatura de la modernidad tardía”, ORTEGA Julio (ed.), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2012, pp. 73-105.

ROJAS, Ricardo, *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1909.

*Blasón de Plata. Meditaciones y evocaciones de Ricardo Rojas sobre el abolengo de los argentinos*, Buenos Aires, Martín García, 1912.

ROMERO, Luis Alberto, *Libros baratos y cultura de los sectores populares: Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Sociales sobre el Estado y la Administración, 1986.

ROSA, Nicolás (ed.), *La crítica literaria contemporánea. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

ROSATO, Laura; ÁLVAREZ, Germán (ed.), *Borges, libros y lecturas. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2010.

ROSE, Mark, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 2002.

ROSSI, Aldo, *L'architecture de la ville*, París, L'équerre, 1981.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Emilio o la educación*, Lima, Universo, 1970.

SAÍTTA, Sylvia, "Comentario", ALTAMIRANO, Carlos (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1999, pp. 100-107.

"Nadie vinculado al poder puede no leer a Arlt", entrevista en *Lecturas argentinas*, 9 de mayo de 2010. En línea: <http://missvera.wordpress.com/2010/05/09/roberto-arlt/>. Fecha de consulta: 30/05/2014.

*El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.

"Nuevo periodismo y literatura argentina", JITRIK Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. VII, *Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 239-264.

SALESSI, Jorge, "Maleantes", *Médicos maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995, pp. 115-176.

SANGUINETTI, Edoardo, *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Ávila, 1965.

SARMIENTO, Domingo Faustino, "Nuestro pecado de los folletines", *Obras completas*, vol. XII, Buenos Aires, Luz del Día, 1950.

SARLO, Beatriz, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 211-260.

“La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 261-268.

“Oralidad y lenguas extranjeras”, ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 269-287.

“Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina del primer tercio del siglo XX”, BERG, Walter Bruno; SCHÄFFAUER, Markus (eds.), *Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Tübingen, Narr, 1997, pp. 28-41.

*Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva visión, 2003.

*La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva visión, 2004.

SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1992.

SCALABRINI ORTIZ, Raúl, “En el umbral de una piedad”, Buenos Aires, *El Mundo*, 27 de junio de 1932.

SCHÄFFAUER, Markus Klaus, *ScriptOralität in der argentinischen Literatur. Funktionswandel der literarischen Oralität in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde (1890-1960)*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1998.

“La oralidad: el sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt”, MORALES SARAIVA, José; SCHUCHARD Barbara (eds.), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, 2001, pp. 93-106.

SCHUCHARD, Barbara, “El Astrólogo arltiano y el Dr. Mabuse: pistas para una pesquisa intermedial”, *Iberoamericana*, vol. I, núm. 4, 2001, pp. 154-158.

“Sala de espejos argentina”, MORALES SARAIVA, José; SCHUCHARD Barbara (eds.), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, 2001, pp. 107-124.

SCROGGINS, Daniel C., “Las lecturas de Roberto Arlt documentadas en las aguafuertes porteñas”, *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981, pp. 19-125.

SEBRELI, Juan José, “Inocencia y culpabilidad”, *Sur*, núm. 223, Buenos Aires, julio-agosto 1953, pp. 109-119.

SILVA-CORVALÁN, Carmen, *Sociolingüística y pragmática del español*, Washington, D.C., Georgetown University Press, 2001.

SKLOVSKI, Victor, “Rozanov: la obra y la evolución literaria”, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín, vol. I, Polémica, historia y teoría literaria*, VOLEK, Emil (ed.), Madrid, Fundamentos, 1992, pp. 171-176.

SORRENTINO, Fernando, “Borges y Arlt, paralelas que se tocan”, *Proa*, núm. 25, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1996.

ŠPORER, David, *Status autora. Od pojave tiska do nastanka autorskih prava* [Estatus del autor. Desde la aparición de la imprenta hasta la formación de los derechos de autor], Zagreb, AGM, 2010.

TERRANOVA, Juan, “El escritor perdido”, *La máquina del tiempo*, Buenos Aires, agosto, 2006, sin paginación. En línea: <http://lamaquinadel tiempo.com/algode/soiza01.html>, fecha de consulta: 18/01/2015.

TERUGGI, Mario, *Panorama del lunfardo. Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978.

TRUDGILL, Peter; HERNÁNDEZ CAMPOY, J.M., *Diccionario de sociolingüística*, Madrid, Gredos, 2007.

TYNIÁNOV, Yuri, “Sobre la evolución literaria”, TODOROV, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 89-101.

ULLA, Noemí, *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

*Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1990.

VERDEVOYE, Paul, “Aproximación al lenguaje porteño de Roberto Arlt”, *Seminario sobre Roberto Arlt*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de L’Université de Poitiers, 1980, pp. 133-185.

VIÑAS, Ismael; VIÑAS, David [et. al.], *Contorno. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007 [1954].



VIÑAS, David, “Lenguaje, ambigüedad y clases medias”, ARLT, Roberto, *Antología*, La Habana, Casa de las Américas, 1967.

*Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.

*Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

“Trece recorridos con las novelas de Arlt”, prólogo a Arlt, Roberto, *Obras*, vol. I, Buenos Aires, Losada, 1997, pp. 7-32.

“Arlt: Dramaturgia y escena”, ARLT, Roberto, *Obras*, vol. IV, *Teatro completo*, Buenos Aires, Losada, 2011.

VIÑAS, David; JITRIK, Noé (et al.), *La crítica literaria en Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2006.

VIÑAS, Ismael, “Una expresión, un signo”, *Contorno. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007 [1954], págs. 10-13.

VODIČKA, Félix, “Historia de la repercusión de la obra literaria”, *Lingüística formal y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón, 1970.

“La estética de la recepción de las obras literarias”, WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 55-62.

“La concreción de la obra literaria”, WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 63-80.

VV.AA., “Roberto Arlt. El escritor rabioso”, *Revista Ñ*, Buenos Aires, Clarín, 2 de abril de 2000. En línea: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/04/02/index.html>, fecha de consulta: 12/01/2014.

WARDHAUGH, Ronald, *An Introduction to Sociolinguistics*, Malden, Blackwell, 2006.

WEBER, Max, *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2012.

WEINRICH, Harald, “Para una historia literaria del lector”, *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 115-134.

WHITE, Harold Ogden, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance: A Study in Critical Distinction*, Cambridge, Harvard University Press, 1935.

WILLIAMS, Raymond, “Tradiciones, instituciones y formaciones”, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp. 137-142.

YURKIEVICH, Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.

“La crítica recreativa”, *Del arte verbal*, Barcelona, Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, 2002.

ZANETTI, Susana (dir.), *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

ZAS, Lubrano, *Palabras con Elías Castelnuovo*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969.

ZIMMERMANN, Bernhard, “El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción”, MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 39-58.

ŽIŽEK, Slavoj, “La dominación hoy: del amo a la universidad”, *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 103-149.

- **encuestas y listados**

“200 años, 200 libros. Recorridos por la literatura argentina”

En línea: <http://www.bn.gov.ar/200-anos-200-libros-recorridos-por-la-cultura-argentina>, fecha de consulta: 31/05/2013.

“200 años, 200 libros. Recorridos por la literatura argentina. Listado de obras seleccionadas”

En línea: <http://www.bn.gov.ar/listado-de-obras-seleccionadas>, fecha de consulta: 31/05/2013.

- **revistas (artículos no firmados)**

“Manifiesto”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, 15 de mayo de 1924, pp. 1-2.

En línea: [http://ludion.com.ar/archivos/articulo/090115\\_staff-revista\\_manifiesto-de-martin-fierro.pdf](http://ludion.com.ar/archivos/articulo/090115_staff-revista_manifiesto-de-martin-fierro.pdf), fecha de consulta: 12/02/2015.

*Sudestada de colección*, núm. 9, *Borges vs. Arlt*, Buenos Aires, diciembre de 2013.

En línea: [http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id\\_article=1161](http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=1161), fecha de consulta: 12/12/2013.

- **diccionarios**

*Diccionario de la lengua española (DRAE)*. En línea:

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>, fechas de consulta: 10/07/2014, 29/01/2015.

*Diccionario de lunfardo*. En línea: <http://www.elportaldeltango.com/lunfardo/b.htm>, fecha de consulta: febrero de 2015.

## CURRICULUM VITAE

Ana Stanić nació el 18 de enero de 1984 en Konjic, Bosnia y Herzegovina. Es licenciada en Filología Hispánica y Filología Inglesa por la Universidad de Zagreb, Croacia, donde también efectuó estudios adicionales de Filología Portuguesa. Desde 2007 hasta 2009 trabajó en la Editorial Globus, Zagreb, como editora y fue una de las creadoras del proyecto de modernización del *Diccionario inglés-croata* del profesor Željko Bujas. Desde octubre de 2009 trabaja como profesora e investigadora asistente en el *Departamento de Estudios Franceses e Iberorrománicos* en la Universidad de Zadar, Croacia, donde imparte clases de teoría literaria, literatura hispanoamericana y traducción literaria.

En el curso académico 2010/2011 empezó a cursar los estudios de *Doctorado en Literatura, Artes Teatrales, Cine y Cultura* en la Universidad de Zagreb. El año siguiente (2011/2012) hizo el *Máster en Literatura Hispanoamericana* en la Universidad Complutense de Madrid. Desde 2012/2013 cursa los estudios de *Doctorado en Literatura Hispanoamericana* en la misma Universidad y redacta la tesis bajo la dirección de los profesores Esperanza López Parada (Universidad Complutense de Madrid) y Tomislav Brlek (Universidad de Zagreb). Pasó varios períodos de investigación en Zagreb, Madrid y en el año 2013 llevó a cabo una investigación en Buenos Aires.

Ha participado en varios congresos internacionales, entre ellos *The Issue of the (Post)Other: Postmodernism and the Other, Re-Thinking Humanities and Social Sciences* (Zadar 2010), *Teatro y fiesta popular y religiosa* (Cuzco 2012) y *XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Buenos Aires 2013), con publicaciones en sus respectivas actas.

